

DISSERTATION

Titel der Dissertation

„Unterschiedliche und gleiche Hautfarbe bei Mann und
Frau in der frühchristlichen Kunst“

Verfasser

MMag. Georg Zluwa

angestrebter akademischer Grad

Doktor der Philosophie (Dr. phil.)

Wien, Oktober 2009

Studienkennzahl lt. Studienblatt:
Dissertationsgebiet lt. Studienblatt:
Betreuer:
Zweitbetreuer:

A 92 314
Klassische Archäologie
Univ.-Prof. Dr. Renate Pillinger
PD Dr. Karl Reinhard Krierer

Inhaltsverzeichnis

I. Einleitung	1
A. Problematik und Entstehung der Arbeitshypothese	1
B. Arbeitshypothese und Methode	1
C. Aufbau	2
II. Das kulturelle Umfeld im Mittelmeerraum	3
A. Ägypten	3
B. Griechenland	9
C. Etrurien	14
D. Auswertung	19
III. Von der pompejanischen Wandmalerei über die Katakombenmalerei zu den christlichen Mosaiken Roms	19
A. Einige „klassische“ Beispiele hellhäutiger Frauen und dunkelhäutiger Männer	19
A.1. Szenen aus der Mythologie und das „Mann-Frau-Sein“ betreffend	19
A.1.a. Szenen aus dem Theater	23
A.1.b. Farbliche Unterscheidung zwischen Knaben und Männern	25
B. Geringe oder keine Unterschiede in der Hautfarbe bei Mann und Frau in der römischen Wandmalerei	27
B.1. Darstellungen mit geringem Abstraktionsgrad	27
B.2. Darstellungen mit höherem Abstraktionsgrad	31
B.3. Darstellungen mit eingeschränkter Farbskala und unterschiedlich hohem Abstraktionsgrad	35
B.3.a. Exkurs: Alltagsszenen in Pompeji und in den Hypogäen und Katakomben Roms als Beispiele „populärer Malerei“	37
B.4. Darstellungen kleiner Figuren auf Friesen	38
B.5. Darstellungen mit hohem Abstraktionsgrad	39
C. Katakombenmalerei	45
C.1. Katakombenmalerei mit mythologischen Szenen	45
C.1.a. Beispiele aus unterschiedlichen Themenkreisen	45
C.1.b. Beispiele mit Herkuleszenen	48
C.2. Katakombenmalerei mit jüdischen und christlichen Szenen	50
C.2.a. Adam und Eva	50
C.2.b. Weitere alttestamentliche Szenen	56
C.2.c. Oranten	59
C.2.d. Mahlszenen	62
C.2.e. Szenen mit der Darstellung Jesu	65
C.2.f. Exkurs: Wandmalerei in Dura Europos	69
D. Mosaik mit alt- und neutestamentlichen Szenen sowie anderen Darstellungen	71
E. Auswertung	76
IV. Weitere Beispiele vom 4. bis zum beginnenden 7. Jh. n. Chr.	83
A. Europa	83
A.1. Italien	83
A.2. Kroatien und Serbien	89
A.3. Türkei	92
A.4. Spanien	96
A.5. Deutschland und Großbritannien	97
A.6. Bulgarien	99
A.7. Georgien	100
B. Israel und Jordanien	101
B.1. Israel	101

B.2. Jordanien	104
C. Nordafrika – Tunesien und Ägypten	109
C.1. Tunesien	109
C.2. Ägypten – sog. Koptische Kunst	113
C.2.a. Malerei	113
C.2.b. Textilien	118
D. Buchmalerei	122
D.1. Beispiele der Buchmalerei mit mythologischen und anderen nichtbiblischen Themen	122
D.2. Beispiele der Buchmalerei mit biblischen Themen	129
E. Auswertung	145
V. Kunsttheorie und Theorie der Hautfarbe bei Mann und Frau	148
A. Wirklichkeit und Abbild in der Kunsttheorie der Antike	148
A.1. Griechische und römische Autoren	149
A.1.a. Exkurs: Maler, Farbe und Kosten	153
A.2. Auswertung	153
B. Farbe und Hautfarbe	154
B.1. Farbe und Hautfarbe in der Antike	154
B.2. Farbe und Hautfarbe in der Bibel und bei den Kirchenvätern	157
C. Auswertung	161
VI. Zusammenfassung	162
Abstract	163
Literaturverzeichnis	164
Primärquellen	164
Übersetzungen zu den Primärquellen	167
Literatur zu den Monumenten des kulturellen Umfelds	167
Literatur zu den hellenistischen, römischen und christlichen Monumenten	167
Literatur zu Geschichte, Kunstgeschichte, „gender-studies“ u. a.	171
Abbildungsnachweis	172
Abgekürzt zitierte Literatur	177
Abkürzungsverzeichnis	184
Lebenslauf	185

I. Einleitung

A. Problematik und Entstehung der Arbeitshypothese

Weißer Frauen – rotbraune Männer. So scheinen die Hautfarben in der Antike verteilt zu sein. Bei der Vorbereitung meiner Diplomarbeit¹ hat sich jedoch gezeigt, dass in der christlichen Kunst Männer und Frauen die gleiche Hautfarbe haben. Handelt es sich dabei um ein Spezifikum christlicher Ikonografie innerhalb der spätantiken Malerei?

In einer ersten Durchsicht wurden in der spätantiken nichtchristlichen Malerei Beispiele gleicher Hautfarbe ausfindig gemacht. Besonders auffallend war die oft annähernd gleiche Hautfarbe bei Mumienporträts. Leitet sich also die gleiche Hautfarbe der christlichen Katakombenmalerei von tradierten Porträts Christi und der Heiligen ab? Die Darstellungen der Katakombenmalerei weisen aber nur selten Porträtcharakter auf. Weiters fiel die häufige gleiche Hautfarbe bei kleinen Figuren der pompejanischen Malerei auf. Hat also die gleiche Hautfarbe in der christlichen Malerei ihren Ursprung in den kleinen „Strichmännchen“ der Friese? Aber nicht alle kleinen Figuren sind „Strichmännchen“, nicht alle kleinen Figuren haben die gleiche Hautfarbe. Welches Kriterium außer „groß“ und „klein“ lässt sich also finden? So wurde der Begriff des Abstraktionsgrades eingeführt. Nicht alle kleinen Figuren stellen die Personen abstrakt dar, bei Figuren mit hoher Abstraktion gibt es aber deutlich mehr Beispiele mit gleicher Hautfarbe. Es gibt aber auch Ausnahmen, die auf ihre Thematik überprüft wurden. Dabei fiel auf, dass bei Darstellungen mythologischer Szenen und Szenen das „Mann-Frau-Sein“ betreffend viele Darstellungen die starke Unterscheidung der Hautfarbe beibehalten haben. Warum weisen aber mythologische Darstellungen der Katakombenmalerei keine Unterscheidung der Hautfarbe auf, obwohl die Darstellungen keinen sehr hohen Abstraktionsgrad haben? So wurde als weiteres Kriterium der Zeitfaktor eingeführt. Eine wichtige Rolle scheint auch das Genre der „populären Malerei“ zu spielen, die zu höherer Abstraktion und geringeren Unterschieden in der Hautfarbe tendiert. Somit wären die Voraussetzungen für die Erstellung einer Arbeitshypothese gegeben.

B. Arbeitshypothese und Methode

Den Ursachen der Entwicklung von der unterschiedlichen Hautfarbe bei Mann und Frau in der „klassischen“ hellenistisch-römischen Malerei zur gleichen Hautfarbe in der christlichen Malerei auf den Grund zu gehen, ist das Ziel dieser Arbeit. Es sei aber angemerkt, dass auch in der christlichen Ikonografie Mann und Frau nicht immer die gleiche Hautfarbe haben.

In der vorliegenden Arbeit wird die christliche Malerei als Bestandteil der spätantiken Kunst gesehen und versucht, den Wandel zur gleichen Hautfarbe in diesem Kontext zu erklären. Die dazugehörigen Arbeitshypothesen sind:

- Von der pompejanischen Wandmalerei bis zur Malerei im 3. und 4. Jh. wird der Unterschied in der Hautfarbe bei Mann und Frau generell geringer.
- Je höher der Abstraktionsgrad ist, desto höher ist auch die Wahrscheinlichkeit gleicher Hautfarbe. Ausnahmen bilden mythologische und das „Mann-Frau-Sein“ betreffende Szenen.

¹ G. Zluwa, Hypothetische Farbgebung der Szene „Anbetung durch die Weisen“ auf der Sarkophagplatte Inv. 31 569 (ex 212) Museo Pio Cristiano (Diplomarbeit Universität Wien 2007) 43-46.

- In der „populären Malerei“², vor allem bei Alltags- und Handwerksszenen treten gleiche stilistische Merkmale wie in der Katakombenmalerei auf. Dazu gehört auch die gleiche Hautfarbe bei Mann und Frau.

Kriterien für den im zweiten Punkt genannten Abstraktionsgrad sind:

- natürliche oder verkürzte Proportionen
- durch Modellierung hervorgerufene Dreidimensionalität des Körpers oder flächige Darstellung des Körpers
- Glanzlichter, auch Höhungen genannt, und Schatten oder deren Fehlen
- Konturlinien oder deren Fehlen
- Darstellung von Augen, Nase, Mund und Finger oder deren Fehlen

In dieser Arbeit wird das vorliegende Bildmaterial nach folgenden Kriterien untersucht: Entstehungsort, Entstehungszeit, Thematik, Abstraktionsgrad, Hautfarbe. Aufnahme in die Arbeit fanden besonders typische Beispiele oder Ausnahmen. Auf Grund der oben genannten Kriterien wird versucht, die Objekte miteinander in Beziehung zu setzen und eine Entwicklung aufzuzeigen.

C. Aufbau

Zunächst wird in Abschnitt II. auf das kulturelle Umfeld der hellenistisch-römischen Kultur im Mittelmeer eingegangen. Einige ausgewählte Beispiele mit unterschiedlicher Hautfarbe bei Mann und Frau werden vorgestellt, um die vorherrschende starke Unterscheidung der Hautfarbe in der Darstellung von Mann und Frau zu illustrieren. Auch auf einige Ausnahmen wird eingegangen, die etwaige Ansätze zu einer gleichen Hautfarbe bieten könnten.

Sodann wurde versucht, das untersuchte Material zeitlich einzugrenzen. Die untere Grenze bildet die Wandmalerei Pompejis. Zur weiteren zeitlichen Unterteilung wurde der Artikel „Między starożytnością a średniowieczem. Kilka uwag o rozdzwieku pomiędzy historią a kulturą“ [Zwischen Altertum und Mittelalter. Einige Anmerkungen zu Unstimmigkeiten zwischen Geschichte und Kultur] von Z. Kiss³ herangezogen, in dem er die Begriffe „Altertum“ und „Spätantike“ sowie deren zeitliche Eingrenzung diskutiert. Als Beginn der Spätantike als kulturhistorischen Begriff schlägt er den Beginn des 4. Jh. vor, als deren äußerstes Ende den Beginn des 8. Jh.⁴. So ergibt sich als weitere grobe Grenze das beginnende 4. Jh. Als obere Grenze wurde dennoch das beginnende 7. Jh. gewählt, da in dieser Arbeit byzantinische Kunst nur in Ausnahmen berücksichtigt werden soll. Gerade im 4. und beginnenden 5. Jh. lässt sich das Material aber schwer trennen, wenn man die Entwicklung der Hautfarbe aufzeigen will. So wurde versucht, im III. Abschnitt den Bogen von der pompejanischen Malerei über die Katakomben Roms bis hin zu den Mosaiken der Kirchen Roms zu spannen, um die Entwicklung zur gleichen Hautfarbe der christlichen Malerei und Mosaikistik aufzuzeigen. Die einzelnen Kapitel und Unterkapitel mögen dabei die einzelnen Schritte anzeigen.

Am Material des 4.-8. Jh. lässt sich keine solche durchgehende Entwicklung aufzeigen. Zu groß sind hier regionale und andere Faktoren. So beschränkt sich der IV. Abschnitt auf die Beschreibung typischer Beispiele und lokaler Tendenzen. Die Denkmäler wurden regional geordnet, wobei wegen der in der Spätantike oft wechselnden Grenzen sich die Einteilung nach den heutigen Staaten richtet. Größere Regionen wurden zusammengefasst. Wegen ihrer stilistischen Eigenart wurde beim Kapitel „Ägypten“ besonders auf die sog.

² De Carolis 1997, 55.

³ Kiss 2001.

⁴ Kiss 2001, 15-18.

Koptische Kunst eingegangen. Wenn über die Objekte des IV. Abschnittes gesagt wurde, dass an ihnen keine durchgängige Entwicklung zu beschreiben ist, so gilt das nicht für die Buchmalerei. Ihr wurde ein eigenes Kapitel gewidmet, in dem nach Möglichkeit alle Denkmäler dieser Zeitspanne berücksichtigt sind. Natürlich werden die Bücher nicht Blatt für Blatt vorgestellt, es werden jene Seiten ausgewählt, die für die Charakteristik des jeweiligen Buches notwendig sind.

Diese Arbeit stützt sich vor allem auf Denkmäler, doch sollen die Primärquellen antiker Literatur nicht vernachlässigt werden. So befasst sich das Kapitel V.A. mit dem Bezug von Wirklichkeit und Abbild in der antiken Kunsttheorie, um später das über die Hautfarbe von Mann und Frau Gesagte auch auf die Analyse von Kunstwerken anwenden zu können. Ein Exkurs beschäftigt sich mit der Stellung antiker Maler, den verwendeten Farben und entstandenen Kosten, da auch diese Einfluss auf die Farbgebung der Kunstwerke haben könnten.

Das Kapitel V.B. befasst sich mit der Bedeutung von Farbe und Hautfarbe in der „klassischen“ Antike und der Spätantike, um sie mit der Hautfarbe von Mann und Frau auf den Denkmälern vergleichen zu können.

II. Das kulturelle Umfeld im Mittelmeerraum

A. Ägypten

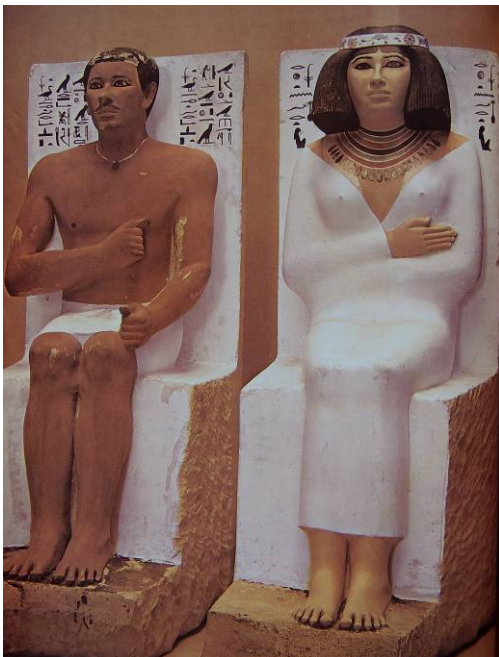


Abb. 1: Zwei Figuren aus Kalkstein, Mastabagrab bei Meidum, Ägyptisches Museum Kairo, Inv. 223, um 2560 v. Chr.

Abb. 2: Relief, Grab in Sakkara, Altes Reich.



In der ägyptischen Kunst ist die Frau meist mit wesentlich hellerer Hautfarbe dargestellt als der Mann. Das zeigt sich an zwei sitzenden Figuren aus Kalkstein aus einem Mastabagrab in Meidum (Abb. 1), die sich heute im Ägyptischen Museum in Kairo unter der Inv. 223 befinden. Sie werden der vierten Dynastie zugeordnet und um 2560 v. Chr. datiert.

Links sitzt auf einem weißen Thron Prinz Rahotep. Er ist durch eine Inschrift gekennzeichnet. Um die Hüfte hat er einen Schurz gebunden, den rechten Arm hält er angewinkelt an den Brustkorb. Seine Linke ruht auf dem linken Oberschenkel. Auf einem weiteren Thron sitzt seine Frau Nofretete⁵. Ihren Kopf bedeckt eine schwarze Perücke mit

⁵ Trzeciak 1989, 80-81; K. Lange – M. Hirmer, Ägypten. Architektur, Plastik, Malerei in drei Jahrtausenden (München 1997) Abb. 21.

Stirnband. Sie trägt ein weißes Kleid und Halsschmuck. Die Arme hält sie angewinkelt an den Oberkörper.

Beide sind in natürlichen Proportionen wiedergegeben, wenn die Haltung auch etwas steif wirkt. Die Hautfarbe der Frau ist ein sattes Gelb, die des Mannes rotbraun.

Ein weiteres Beispiel für die stark kontrastierende Farbgebung der Haut findet sich auf einem bemalten Relief aus einem Grab in Sakkara⁶ (Abb. 2), das zeitlich dem Alten Reich zuzuordnen ist. Links steht ein Mann mit Zöpfchenfrisur, der als Umhang ein Tierfell mit Krallen trägt. Er blickt nach rechts zu einer Frau mit langem Haar. Sie ist mit einem Gewand bekleidet, das einer ärmellosen Tunika ähnelt. Mit der Rechten umfängt sie den Mann und berührt dessen rechte Schulter.

Die Körper wirken in ihren Silhouetten stilisiert, die Proportionen wurden aber eingehalten. Plastizität war vom Bildhauer nicht beabsichtigt, Details wurden ausgestaltet. Trotz des teilweise schlechten Erhaltungszustandes der Farbe ist die Frau mit hellgelber Haut deutlich heller als der Mann mit rotbrauner Hautfarbe.



Abb. 3: Relief auf einer Stele, Ägyptisches Museum Berlin, Inv. 15000, Zeit Echnatons, Ausschnitt.

Abb. 4.: Wandmalerei, Grab des Ramose, Theben, um 1380 v. Chr.



Fast gleiche Hautfarbe hat dagegen ein junges Paar auf einer Stele aus der Zeit Echnatons (erste Hälfte 14. Jh. v. Chr.⁷) (Abb. 3), die heute im Ägyptischen Museum in Berlin mit Inv. 15 000 aufbewahrt wird.

Das junge Paar befindet sich auf einem Spaziergang im Garten. Links ist Semencharne dargestellt, der sich auf einen Stab stützt. Er hat ein kostbares Tuch um die Hüfte gebunden, seine Schultern bedeckt ein fein gearbeiteter Kragen, den Kopf eine blaue Perücke mit Schlange. Er riecht an drei Blüten, die ihm Meritaton, die älteste Tochter Echnatons, entgegenhält. Sie ist in ein durchscheinendes Kleid mit wertvollem Kragen gehüllt, den Kopf schmückt eine Krone mit Schlangen. Die zwei Personen sind einander leicht zugewandt, ein Zeichen des so genannten „Amarna-Epochen“-Stil⁸.

⁶ Trzeciak 1989, 68-69.

⁷ Michałowski 1986, 286; Trzeciak 1989, 355; Wolski 2000, 531.

⁸ J. Settgest (Hrsg.), Tutanchamun. Ausstellungskatalog Hannover (Mainz 1980) 49; Trzeciak 1989, 118-119.

Beide haben rotbraune Haut. Erst bei genauer Betrachtung kann man erkennen, dass die der Frau um eine Nuance heller ist als die des Mannes. Das zeigt vor allem der Vergleich von Kopf und Arm der beiden.

Etwas stärkere ist der Farbunterschied der Haut auf einer Wandmalerei im Grab des Ramose in Theben (Abb. 4), das um 1380 v. Chr. datiert wird⁹. Klagefrauen mit offenem Haar erheben ihre Hände, die Kleider sind als Zeichen der Trauer teilweise gelöst. Vor ihnen steht ein Mann, der ein Gestell hält, von dem Sandalen herabhängen. Er hat ein weißes Tuch um die Hüfte gebunden.

Die Personen sind mit leicht verkürzten Proportionen dargestellt.

Die Haut des Mannes ist in dunklem Rotbraun gehalten, die der Frauen in hellem Braun. Der Unterschied ist wieder deutlicher als beim vorhergehenden Beispiel.



Abb. 5: Wandmalerei, Grab des Amennachta, Theben, 12. – Mitte 11. Jh. v. Chr.

Keinen Unterschied in der Hautfarbe bei Mann und Frau zeigt die Szene der Flachsernte im Grab des Amennachta in Theben, Deir el-Medina. Die Malereien (Abb. 5) werden in die 20. Dynastie¹⁰, also etwa vom 12. Jh. bis zur ersten Hälfte des 11. Jh.¹¹, datiert.

Links steht eine nach vorne geneigte Frau in einem Kleid. Sie hält mit beiden Händen Flachsstauden, vor ihr steht ein Mann mit einem Tuch um die Hüfte, der ebenfalls in vorgebeugter Haltung Flachs hält.

Beide Personen sind im Profil dargestellt, die Proportionen wurden etwas verkürzt. Für die Hautfarbe beider wurde Rotbraun eingesetzt, Mann und Frau sind nicht einmal durch eine Nuance voneinander zu unterscheiden.

Wie diese ausgewählten Beispiele zeigen, ist in den ersten Jahrtausenden der ägyptischen Hochkultur die Hautfarbe von Mann und Frau stark unterschieden, wobei die Frau meist gelbe und der Mann rotbraune Hautfarbe hat. Es gibt aber auch Beispiele für schwache oder fehlende Unterscheidung der Hautfarbe, die aber nicht von den natürlichen oder verkürzten Proportionen der Darstellung abhängig ist.

Nachdem einige Beispiele der ersten Jahrtausende ägyptischer Hochkultur vorgestellt wurden, wenden wir uns jetzt den ersten Jahrhunderten n. Chr. zu, die zeitlich der frühchristlichen Kunst wesentlich näher stehen. Die Römer sind in Ägypten nicht auf afrikanische Wüste, sondern auf eine uralte Zivilisation gestoßen, der sie auch in der Kunst Konzessionen machen mussten. In den ägyptischen Mumienporträts beginnt eine frische, abgewandelte Kunstrichtung¹². Im Folgenden werden nun einzelne Mumienporträts miteinander verglichen.

⁹ Trzeciak 1989, 158-159.

¹⁰ G. Garbini, *Alte Kulturen des vorderen Orients. Architektur, Wandmalerei, Plastik, Keramik, Metallarbeiten*, Siegel (Gütersloh 1968) 158-159 Abb. 211; Trzeciak 1989, 172.

¹¹ Michałowski 1986, 286; Trzeciak 1989, 356.

¹² Michałowski 1986, 262-263.

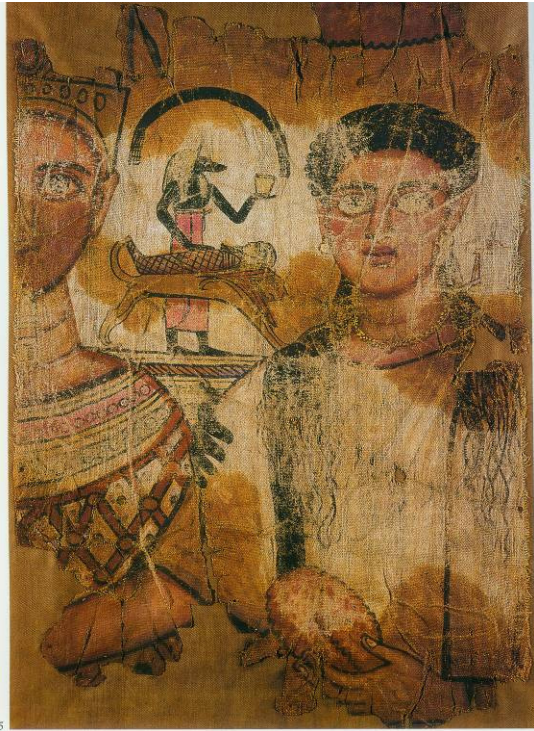


Abb. 6: Leichentuch, Sakkara, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst – Preußischer Kulturbesitz, Berlin, Inv. 11643, Mitte 1. Jh. n. Chr.



Abb. 7: Leichentuch, Ägypten, Metropolitan Museum of Art, New York, Inv. 09 181 8, 65-80 n. Chr.

Aus Sakkara stammt das Leichentuch einer Frau (Abb. 6), das in die Mitte des 1. Jh. n. Chr. datiert wird und sich heute in der Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst – Preußischer Kulturbesitz in Berlin (Bodemuseum) unter der Inv. 11653 befindet.

Links sind der halbe Oberkörper und das halbe Gesicht des Gottes Osiris zu sehen. In der Mitte ist ab der Hüfte aufwärts eine Frau dargestellt, auf deren rechter Schulter die schwarze Hand des Totengottes Osiris ruht, der rechts außerhalb des Bildes steht. Die Frau trägt eine streifenverzierte, ärmellose Tunika, sie ist mit einem Halsreif mit Medaillon und Ohrgehänge geschmückt. Über ihrer rechten Schulter ist in einer kleinen Vignette Anubis an der löwenförmigen Bahre der Verstorbenen zu sehen. Über ihrer linken Schulter erscheint ein Fragment der Waage des Anubis¹³.

Diese Darstellung besticht durch die natürliche Haltung des Osiris und der Verstorbenen. Arm, Gesicht und Hals sind durch feine Farbabstufungen modelliert. Die Haut des Osiris und der Verstorbenen wurde in rötlich-braunen Farbtönen gemalt, die Höhlungen sind weiß und hellrosa. Der männliche Gott und die verstorbene haben dieselbe Hautfarbe, die dunkle Wange des Osiris könnte auf eine Verschmutzung zurückzuführen sein, da sein Arm dieselbe Farbe wie die Augenpartie aufweist.

Ein weiteres Leichentuch mit der Darstellung einer Frau aus Ägypten (Abb. 7) befindet sich im Metropolitan Museum of Art, New York, mit der Inv. 09 181 8. Es wird in die Zeitspanne 65-80 n. Chr. datiert¹⁴.

Die reich geschmückte Frau wird fast frontal in Schrittstellung nach links gezeigt. Ihr Gesicht ist oval, ihr Haar glatt frisiert. Sie ist in eine gelbliche, bis zu den Knöcheln reichende Tunika mit spiralartiger Borte am Halsausschnitt und zwei dünnen, braunen Clavi gekleidet. Der etwas dunklere Mantel besteht aus einer gedrehten Stoffbahn, die vom

¹³ M. von Falck, Leichentuch einer Frau, in: Gustav-Lübcke-Museum u. a. 1996, 143-145, 144 Abb. 105.

¹⁴ Parlasca – Seemann 1999, 226 Nr. 135.

Rücken her über den rechten Unterarm zur linken Schulter führt und dann nach unten fällt. Links und rechts sind als kleine Figuren Anubis und eine weitere ägyptische Gottheit dargestellt¹⁵. Diese Darstellung zeichnet sich durch ihre Porträthaftigkeit und besonders feine Modellierung aus. Die Hautfarbe der Verstorbenen lässt sich durch helles Ocker, ein helles Braun sowie Weiß beschreiben, wobei die Farben in kaum sichtbaren Übergängen ineinander fließen.

Abb. 8: Leichentuch, Ägypten, Metropolitan Museum of Art, New York, Inv. 08 202 8, zweites Viertel–Mitte 2. Jh. n. Chr.

Abb. 9: Leichentuch, Memphis, Ägyptisches Museum, Berlin, Inv. 11 651, 170-180 n. Chr., Ausschnitt.



Zum Vergleich möge hier der obere Teil eines teilweise stark beschädigten Leichentuches eines Mannes (Abb. 8) dienen, das im selben Museum unter Inv. 08 202 8 aufbewahrt wird. Es wird in das zweite Viertel bis in die Mitte des 2. Jh. n. Chr. datiert. Der Mann ist in einen weißen Chiton mit schwarzen Clavi gehüllt, um die linke Schulter und um die Hüften hat er einen Mantel geschlungen. In seiner linken Hand hält er wohl einen Blütenkranz. Haar und Bart des Mannes sind durch die damalige zeitgenössische Mode bestimmt. Links und rechts von ihm wurden als typisch ägyptische Motive zwei Falken dargestellt¹⁶.

Im Stil und in der sorgfältigen Ausführung ähnelt dieses Fragment dem vorhergehenden Leichentuch. Die Hautfarbe scheint hier aber etwas dunkler zu sein, sie wird von hellem Braun, hellem Ocker und hellem Rot bestimmt.

Es gibt aber auch Darstellungen von Männern mit dunklerer Hautfarbe. Ein Beispiel ist das Leichentuch eines Mannes (Abb. 9) im Ägyptischen Museum Berlin, Inv. 11651. Es stammt vermutlich aus Memphis und wird um 170-180 n. Chr. datiert. Dieses Stück ist im Grunde gut erhalten. Es zeigt drei auf einem Boot stehende Figuren. In der Mitte befindet sich der Verstorbene, ein junger Mann mit kurzem Bart, der mit Chiton und Mantel

¹⁵ H. G. Frenz, Leichentuch mit Porträt einer Frau, in: Parlasca – Seemann 1999, 226 Nr. 135.

¹⁶ K. Parlasca, Fragmentiertes Leichentuch eines Mannes, in: Parlasca – Seemann 1999, 227 Nr. 136.

bekleidet ist. Rechts von ihm steht der schakalköpfige schwarze Anubis, der den Verstorbenen nach links zu Osiris geleitet. Letzterer ist als Mumie dargestellt. Der junge Mann schreitet auf ihn zu und bietet ihm aus einer kleinen Flasche in seiner Rechten eine Trankspende an. Der Hintergrund zeigt die Fassade des Grabes und kleine Motive aus der ägyptischen Mythologie¹⁷.

Die Gestalten sind in natürlichen Proportionen gemalt, modelliert und von dunkelroten Konturlinien eingefasst.

Bei diesem Beispiel ist Osiris mit weißem Gesicht und rötlichen Wangen dargestellt, die Arme sind eine Nuance mehr rosa. Der Mann hat ein dunkelbraunes Gesicht mit mittelbraunen Höhlungen, die Hände sind von hellem Rotbraun, die Füße von dunklem Rotbraun. Anubis ist traditionell schwarz.

Zum Vergleich eignen sich besser zwei stilistisch einander ähnliche Mumienporträts (Abb. 10 a und b), die im Gustav-Lübcke-Museum in Hamm mit Inv. 2092 a und b bezeichnet sind. Sie dürften um 110/111 n. Chr. entstanden sein.



Abb. 10 a und b: Mumienporträts, Ägypten, Gustav-Lübcke-Museum, Hamm, Inv. 2092 a und b, um 110-111 n. Chr.

Abb. 11: Leichentuch, Sakkara, Puschkin-Museum, Moskau, Inv. I1a5747, 120-130 n. Chr., Ausschnitt.

Das Bild der jungen Frau stellt sie mit leicht gewelltem schwarzen Haar dar, das von einem Haarreif zusammengehalten wird. Sie ist in eine dunkelrote Tunika gehüllt, die mit zwei schwarzen Streifen verziert ist, als Schmuck trägt sie zwei goldfarbene Ohringe. Der junge, bartlose Mann ist mit einer weißen Tunika mit schwarzen Clavi sowie einem Mantel bekleidet¹⁸.

Die Gesichter wirken in ihren Proportionen sehr natürlich, wenn sie auch nicht so fein ausgearbeitet sind wie vorhergehenden Beispiele. Die Übergänge zwischen den Farbstufen sind hart, es wurden auch Konturlinien und Schraffierungen verwendet. Die Haut der Frau

¹⁷ K. Parlasca, Leichentuch eines jungen Mannes, in: Parlasca – Seemann 1999, 260-261 Nr. 265.

¹⁸ E. Schwinzer, Mumienporträts einer Frau und eines Mannes, in: Gustav-Lübcke-Museum u. a. 1996, 141-142 Abb. 103 a und b.

besteht aus orangen und rotbraunen Flächen, die des Mannes aus hellgelb-weißen, hell- und rotbraunen Flächen. Durch die hellgelb-weiße Farbgebung wirkt der Mann heller als die Frau.

Zuletzt sei noch auf die Darstellung einer Mutter mit Kind (Abb. 11) eingegangen. Sie befindet sich auf dem Leichentuch mit der Inv. I1a5747 im Puschkin-Museum in Moskau. Es stammt wahrscheinlich aus Sakkara und könnte 120-130 n. Chr. entstanden sein. Die Gruppe in der Mitte zeigt eine Frau mit Kind, die nach links zu Osiris geführt werden. Das Kind ist mit einer Jugendlocke bezeichnet und mit einem weißen Chiton bekleidet. Das Porträt der Frau wurde aus einem älteren Leichentuch herausgeschnitten und als separates Stoffstück aufgesetzt. Beide Figuren stehen in einem Boot: links davon der mumiengestaltige Osiris, rechts Anubis¹⁹.

Trotz des schlechten Erhaltungszustandes ist die Modellierung der Körper vor allem bei Osiris gut zu erkennen. Die Figuren sind in natürlichen Proportionen gemalt. Bei Osiris und dem Kind ist die Modellierung am deutlichsten zu sehen. Teilweise wurden Konturlinien verwendet. Bemerkenswert sind die großen Augen; auch Nase, Mund und Finger wurden ausdrucksstark gezeichnet.

Während Osiris eine sattgelbe Hautfarbe hat, weisen Mutter und Kind hellgelbe Hautfarbe auf. Die sich berührenden Hände von Mutter und Kind zeigen, dass sie in der Hautfarbe nicht unterschieden sind.

Abschließend sei zu den Mumienporträts gesagt, dass sowohl Frauen als auch Männer mit heller Hautfarbe vorkommen, Männer aber auch mit dunkler Hautfarbe. Da man bei diesen Bildern einen starken Porträtcharakter feststellen kann, hängt auch die Hautfarbe wohl mit dem individuellen Teint der Abgebildeten zusammen.

B. Griechenland

Zu Beginn werden zwei Beispiele aus Kreta vorgestellt.



Abb. 12: Wandmalerei, Palast von Knossos, um 1500.

Ein berühmtes Sujet kretischer Kunst sind die jungen Männer, die ihre gewagten athletischen Übungen vor oder auf einem Stier vollführen (Abb. 12). Als Beispiel dafür mögen die Malereien im Palast von Knossos der Zeit um 1500 v. Chr. dienen²⁰. Die roten

¹⁹ K. Parlasca, Leichentuch mit Darstellung von Mutter und Kind, in: Parlasca – Seemann 1999, 246-247 Nr. 153.

²⁰ Wolski 2000, 115 und Abb. 43.

und weißen Akrobaten unterscheiden sich allerdings nicht in ihrem Geschlecht voneinander, sondern in Aufgabe und Status²¹.



Abb. 13: Terrakottasarkophag, Hagia Triada, Museum Heraklion, Inv. 396, um 1450-1400 v. Chr., Ausschnitt.

Aus Hagia Triada stammt ein Terrakottasarkophag (Abb. 13), der sich heute mit Inv. 396 im Museum Heraklion befindet und um 1450-1400 v. Chr. datiert wird. Auf diesem Sarkophag gibt es gemalte Szenen mit blutigen und unblutigen Opferhandlungen. Eine Längsseite zeigt zwei Frauen, die Gaben, darunter vielleicht einen Kübel mit Blut, zu einem Altar mit Doppeläxten bringen. Sie werden von einem Lyraspieler begleitet. Rechts davon tragen drei Männer Gegenstände und Tiere als Opfergaben zu einem Standbild vor einem Gebäude²².

Der Stil zeichnet sich vor allem durch „steifen Formalismus“ aus²³. Die Personen sind durch stark verkürzte Proportionen, große Augen und Konturlinien charakterisiert. Die Haut der Frauen ist so weiß wie der Hintergrund, die Männer haben dunkle rotbraune Hautfarbe. Hier spielt also wieder das Geschlecht, und nicht der Stand bei der Hautfarbe eine Rolle.

Ebenfalls mit dunkler rotbrauner Hautfarbe dargestellt ist der Mann auf dem Fragment eines Freskos aus Thera (Akrotiri) (Abb. 14), welches der Zeit von 1550-1500 v. Chr. zugeschrieben wird und heute zum Bestand des Nationalmuseums in Athen gehört²⁴. Darauf sieht man einen nach links gewandten nackten Fischer. Aus seiner Haube stehen zwei Haarbüschel hervor. Die Arme sind angewinkelt, in jeder Hand hält er ein Bündel Fische. Hier hat der Maler Wert auf natürliche Proportionen gelegt, auch die Fische sind sehr realistisch dargestellt.

Welche Hautfarben wurden in der griechischen Malerei verwendet? Heute sind uns nur mehr wenige Beispiele griechischer Malerei überliefert. Das hängt nicht nur mit den natürlichen Vorgängen des Verfalls von Materie und zerstörerischen Witterungseinflüssen zusammen, sondern auch mit den vielen Tempelbränden und den Raubzügen der Römer,

²¹ N. Marinatos, Bull-Leaping and Royal Ideology, in: M. Bietak – N. Marinatos – C. Palivou (Hrsg.), Taureador scenes in Tell el-Dab'a (Avaris) and Knossos (Wien 2007) 127.

²² Strong 1967, 27 Abb. 18; S. Alexiou, Führer durch das archäologische Museum von Heraklion (Athen 1969) 106-107 und Taf. 14b; Papaioannou – Bousquet 1998, 361 Abb. 218. 426; E. Andrikou (Hrsg.), Geschenke der Musen. Musik und Tanz im antiken Griechenland. Ausstellung Berliner Musikinstrumente Museum 10. Juni bis 31. August 2003 aus Anlass der griechischen EU-Ratspräsidentschaft. Ausstellungskatalog Berlin (Athen 2003) 114-115 Kat. 13.

²³ Strong 1967, 15.

²⁴ Papaioannou – Bousquet 1998, 43 Abb. 22 und 45; Kaltsas 2007, 91. Letzterer gibt, im Gegensatz zu den anderen beweglichen Objekten des Museums, bei den Wandmalereien keine Inv. an.

die im Auftrag kaiserlicher Beamten die Provinzen nach Kunstwerken durchsuchten. Schon zu Beginn der Spätantike waren meist nur mehr römische Kopien griechischer Gemälde vorhanden, die wenigen Originale weit von ihrem Aufstellungsort entfernt²⁵.



Abb. 14: Fresko, Thera, um 1550-1500 v. Chr.

Abb. 15: Holzpaneel, Korinth, Nationalmuseum Athen, Inv. 16 464, um 530 v. Chr., Ausschnitt.



Ein frühes Beispiel griechischer Malerei stammt aus der Umgebung von Korinth: vier kleine Holzpaneele, um 530 v. Chr. datiert, die im Nationalmuseum Athen unter Inv. 16464 aufbewahrt werden. Eines (Abb. 15) zeigt eine Prozession von Peplophoroi und Musikanten²⁶: Von links schreiten ein Mann in blauem Mantel und zwei Frauen mit blauen Peploi und roten Umhängen. Vor ihnen spielen zwei Musiker auf Flöte und Harfe. Ein Knabe führt ein Schaf an einem roten Band. Rechts trägt eine Frau ein Tablett mit Gefäßen auf dem Kopf, mit der Rechten leert sie einen Krug über einen Altar.

Die Personen sind im Profil oder Viertelprofil dargestellt und werden von Konturlinien begrenzt. Sie sind in verkürzten Proportionen dargestellt. Der Mann hat, soweit sich das trotz Beschädigung der Tafel feststellen lässt, eine dunkle rotbraune Hautfarbe. Die weiße Hautfarbe der Frauen hebt sich leicht vom hellbeigen Untergrund ab. Die Knaben haben hellrosa Hautfarbe und unterscheiden sich damit nicht so stark von den Frauen wie von den Männern.

Dunkelhäutige Männer zeigt das folgende Beispiel. Zwischen 480 und 470 v. Chr. wird das Grab des Tauchers datiert, dessen Malereien sich heute im Museum von Paestum befinden. Eine Darstellung an der Nordwand zeigt eine Bankettszene²⁷ (Abb. 16). Die Männer sind in ihren natürlichen Proportionen wiedergegeben, die Linien bezeichnen nicht nur die Konturen sondern auch die Muskelpartien. Die Hautfarbe der Männer ist rotbraun, allerdings heller als das Rotbraun des Bodens.

Als weiteres Beispiel eines Freskos aus Paestum sei die Darstellung einer weiblichen Figur (Abb. 17) erwähnt, die im Grab 11 an der Vorderwand gefunden wurde, heute im Museum von Paestum ausgestellt ist und in die Jahre 340-320 v. Chr. datiert wird²⁸. Die Frau trägt ein rotes Kleid und eine ebensolche Haube. In den Händen hält sie einen schwarzen Gegenstand. Die natürlichen Proportionen wurden gewahrt, an den Armen sind Höhungen zu erkennen. Die Haut der Frau ist rosa mit weißen Höhungen und hebt sich damit vom weißen Hintergrund ab.

²⁵ Scheibler 1994, 23-25.

²⁶ Pedley 1999, 233-234 Abb. 7/38; Kaltsas 2007, 217.

²⁷ Pontrandolfo – Rouveret 1992, 15-16 ; Papaioannou – Bousquet 1998, 232 Abb. 141.

²⁸ Pontrandolfo – Rouveret 1992, 248 Taf. 1-2; Papaioannou – Bousquet 1998, 339 Abb. 179.



Abb. 16: Wandmalerei, Grab des Tauchers, Paestum, Museum Paestum, 480-470 v. Chr., Ausschnitt.

Abb. 17: Fresko, Grab 11, Paestum, Museum Paestum, 340-320 v. Chr.

Eine Abweichung vom bisherigen Farbschema findet sich in Vergina. Im sog. Grab der Persephone ist die Entführung von Persephone durch Hades²⁹ (Abb. 18) dargestellt.

Auf einem einachsigen Wagen steht Hades, der mit der Rechten die Zügel, mit der Linken Persephone festhält. Beide sind mit einem roten Umhang bekleidet. Wenn die Körper auch nicht so leicht vom Hintergrund zu unterscheiden sind, so kann man an ihnen doch dunkelgrün-graue Schatten erkennen. Auffallend ist, dass Hades und Persephone nicht nur die gleiche rötliche Haarfarbe, sondern auch die gleiche weiße Hautfarbe haben. Weiß ist ebenso der Untergrund. Die Körper sind wohl proportioniert, vielleicht wollte der Maler nur Gewand, Haare und Wagen färben.



Abb. 18: Wandmalerei, Grab der Persephone, Vergina, 4. Jh. v. Chr.

Abb. 19: Marmorthron, Kammergrab in Vergina, um 340 v. Chr., Ausschnitt.

²⁹ Scheibler 1994, 89.

Dieselbe Szene ist auf einem Marmorthron (Abb. 19) gemalt, der sich in Vergina in einem Kammergrab befindet und um 340 v. Chr. datiert wird³⁰. Diese Szene ist frontal dargestellt: Im Vordergrund traben dem Betrachter vier Pferde einer Quadriga entgegen, auf der im Hintergrund Hades und rechts Persephone stehen. Trotz des schlechten Erhaltungszustandes ist der deutliche Unterschied der Hautfarbe bei Hades und Persephone deutlich zu erkennen. Das Gesicht und der rechte Arm des Hades sind dunkelbraun, das Gesicht und die linke Hand seiner unfreiwilligen Begleiterin in gedecktem Weiß oder Hellbraun gemalt, in der Farbgebung den zwei mittleren Pferden ähnlich. Dieses Beispiel zeigt erneut den starken geschlechtsspezifischen Unterschied in der Hautfarbe.



Abb. 20: Wandmalerei, Fassade vom Grab in Hagios Athanasios, Ende 4. Jh. v. Chr., Ausschnitt.

Ein weiteres vom Schema der unterschiedlichen Hautfarbe bei Mann und Frau abweichendes Beispiel, allerdings vom Ende des 4. Jh., ist die Malerei auf der Fassade eines Grabes in Hagios Athanasios in Makedonien. Auf einem Detail der Fassade des Grabes ist ein nächtliches Symposion zu sehen (Abb. 20). Sechs Männer lagern auf Kissen, von beiden Seiten nähert sich eine Gruppe bewaffneter Männer mit Fackeln. Links von den Männern sitzt auf einer Kline eine Kitharasielerin, neben ihr liegt ein weiterer Mann. Vor den Lagernden steht ein mit verschiedenen Gegenständen bedeckter Tisch. Diese Darstellung ist farbenprächtig und sehr gut erhalten³¹, vor allem das Rot eines Umhanges und das Blau der Decke auf dem Lager sind sehr intensiv. Die natürlich gestalteten Personen haben alle, egal ob Mann oder Frau, weiße Hautfarbe. Dieses Weiß wird auch für die Kleidungsstücke verwendet. Schatten an Hals, Gesichtern und Armen werden mit Hilfe von grau-bläulicher Farbe dargestellt. Vielleicht rührt die gleiche Hautfarbe von der nächtlichen Beleuchtung durch den Mond her, der alle Personen in weißes Licht taucht?

Ein geschlechtsspezifischer Unterschied findet sich wieder auf einer Grabstele aus Griechenland im Metropolitan Museum of Art in New York mit der Inv. 04 17 2 (Abb. 21), die in das späte 4. oder frühe 3. Jh. v. Chr. datiert wird³². In der Mitte sitzt ein Mann, vor ihm steht in weißem Gewand eine Frau. Sie reichen einander die Hand. Links hinter dem Mann steht eine wohl männliche Figur in einem roten Umhang. Obwohl die Malerei beschädigt ist, kann man die natürlichen Gestalten gut erkennen. Der Mann links und der Mann in der Mitte haben eine rotbraune Hautfarbe, die Hautfarbe der Frau ist weiß. Vielleicht um die Hautfarben besser herauszuarbeiten, ist der Hintergrund bei den Männern weiß und bei der Frau blau-grau.

³⁰ Scheibler 1994, 86 und Farbab. IIa.

³¹ Steingraber 2006, 290-291.

³² Picon u. a. 2007, 186 Abb. 214.

Die rotbraune Hautfarbe zeigt sich auch bei einem Mann und einem Knaben auf einer weiteren Grabstele desselben Museums unter Inv. 04.17.3 (Abb. 22), die in die zweite Hälfte des 3. Jh. datiert wird. Auf Kalkstein ist ein Mann gemalt, der sein Pferd bändigt. Dabei wird er von einem Knaben beobachtet³³. Auf diesem Beispiel haben Mann und Knabe die gleiche Hautfarbe, die Hautfarbe des Mannes ist dunkler als die der Frau auf dem vorausgegangenen Vergleichsbeispiel.



Abb. 21: Grabstele, Griechenland, Metropolitan Museum of Art, New York, Inv. 04 17 2, spätes 4. oder frühes 3. Jh. v. Chr.

Abb. 22: Grabstele, Griechenland, Metropolitan Museum of Art, New York, Inv. 04 17 3, zweite Hälfte 3. Jh. v. Chr.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass in der griechischen Malerei die Hautfarbe der Frauen meist viel heller als die der Männer ist. Die Haut der Frauen wird in vielen Fällen mit weißer Farbe gemalt, die der Männer in rotbrauner Farbe.

Inwieweit hat die römische Malerei Elemente der griechischen Malerei übernommen? Zu Beginn dieses Abschnittes wurde schon auf die Problematik der wenigen erhaltenen Beispiele griechischer Malerei hingewiesen. In der Literatur finden sich viele Überlegungen, inwieweit die römische Malerei die griechische kopiert oder umgewandelt hat³⁴. Letztendlich lässt sich aber aufgrund fehlender Vergleichsbeispiele nur wenig darüber sagen, doch war die römische Malerei wie auch die römische Plastik sicher von griechischen Vorbildern beeinflusst.

C. Etrurien

Die römische Kultur verdankt den Etruskern nicht nur einen angenehmeren Typ des Wohnhauses mit einem Atrium im Zentrum, die römische Kunst verbindet mit der

³³ Picon u. a. 2007, 186 Abb. 213.

³⁴ Siehe schon beim „Klassiker“ der pompejanischen Stile: A. Mau, *Pompeji in Leben und Kunst*² (Leipzig 1908) 474-489; Schefold 1952; 155-156. 160-174; Lauter-Bufe 1969 geht in ihrem Werk den Vorbildern pompejanischer Bildthemen nach; Clarce 1991, 40-41. 50-51. 64-69; Schefold 1998, 356-359; Ellis 2000, 117.

etruskischen auch ein „realistischer“ Zugang in der Malerei, besonders bei den Porträts³⁵. In den römischen Heiligtümern der frühen Republik waren Standbilder etruskischer Künstler aufgestellt³⁶. In diesem Abschnitt wird nun versucht, die typische Hautfarbe bei Mann und Frau in der etruskischen Malerei aufzuzeigen.



Abb. 23: „Boccanera-Platten“, Cerveteri, British Museum, zweites Viertel 6. Jh. v. Chr., Ausschnitt. Als erstes Beispiel dienen die „Boccanera-Platten“ (Abb. 23), fünf bemalte Tonplatten, welche aus der Nekropole Banditaccia, Cerveteri, stammen und sich heute im British Museum in London befinden. Sie werden in das zweite Viertel des 6. Jh. v. Chr. datiert. Die Darstellung wird links und rechts von zwei antithetischen Sphingen begrenzt. Dazwischen befinden sich zwei männliche und sieben weibliche Figuren. Handelt es sich in dieser Darstellung um eine Begräbnisprozession? Die zwei Männer links sind als Priester dargestellt. Einige Frauen halten Granatapfelzweige in ihren Händen. Zwei weitere Frauen bringen zu einer ranghöheren weiblichen Figur, die vielleicht von göttlichem Rang ist, eine Pyxis und ein Alabastergefäß³⁷. Die Personen werden mit verkürzten Proportionen dargestellt, sie wirken sehr flächig. Hervorzuheben sind die Konturlinien und die großen Augen. Die Hautfarbe der Männer entspricht mit Rotbraun wieder dem „klassischen“ Farbschema, die Haut der Frauen ist weiß wie der Hintergrund.

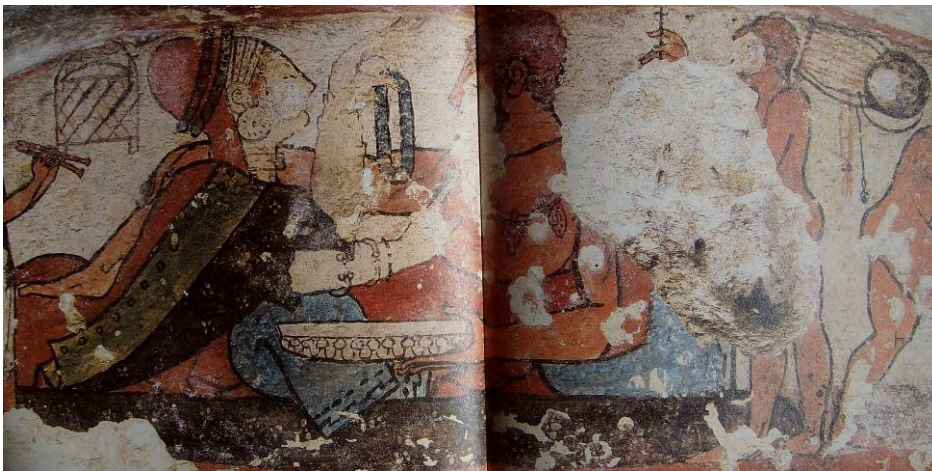


Abb. 24: Wandmalerei, Giebel der Rückwand, Tomba della Caccia e Pesca, Tarquinia, um 510 v. Chr., Ausschnitt.

Die Tomba della Caccia e Pesca in Tarquinia ist um 510 v. Chr. entstanden. Ein Detail des Giebels der Rückwand der hinteren Kammer zeigt eine Bankettszene (Abb. 24)³⁸. Auf einer Matratze liegt rechts ein bärtiger, nackter Mann mit einer Schale in der Rechten. Ihm reicht die links von ihm liegende Frau einen Kranz. Sie ist in ein buntes Gewand gekleidet,

³⁵ Kumaniecki 1964, 313. 327.

³⁶ Wolski 2000, 339.

³⁷ N. Spirey, *Etruscan Art* (London 1997) 89; Steingraber 2006, 124-125. Wegen der exzellenten Reproduktionen wird in diesem Abschnitt v. a. auf Steingraber 2006 zurückgegriffen.

³⁸ Steingraber 2006, 72. 86-87.

festlich geschmückt und hat einen Tutulus auf dem Kopf. Links von dem Paar stehen drei Diener, wovon einer die Doppelflöte spielt. Rechts von ihnen befinden sich zwei weitere Diener³⁹.

Die Liegenden sind in natürlichen, die Diener in verkürzten Proportionen dargestellt. Ihre Körper wirken flächig und sind von dicken schwarzen Konturlinien umgrenzt.

Die cremefarbige Haut der Frau ist um eine Spur dunkler als der weiße Hintergrund, was sich vor allem bei ihrem Kopf und der linken Hand zeigt. Die Haut des Mannes ist rotbraun und um eine Spur dunkler als die der Diener. Möglicherweise sind die Diener Knaben, worauf auch ihre kleinere Körpergröße hinweisen könnte.

Diese Unterscheidung gibt es auch bei der Darstellung von Männern, einer Frau und einem Knaben an der Rückwand der Tomba delle Colle Casuccini in Chiusi (Abb. 25), die in das zweite Viertel des 5. Jh. v. Chr. datiert wird⁴⁰.

Sie zeigt unter anderem eine Tänzerin mit zwei Klappern in einem bunten Gewand, einen Knaben in einem roten Umhang als Aulosbläser sowie einen nackten Athleten.

Diese in natürlichen Proportionen dargestellten Figuren sind von Konturlinien umrissen. Der Athlet ist mit rotbrauner Hautfarbe dargestellt, die Frau in weißer Hautfarbe. Auch der Hintergrund ist weiß. Der Knabe ist von der Frau durch leichten Auftrag rotbrauner Farbe an den Hautpartien unterschieden. Er hat eine wesentlich hellere Hautfarbe als der Mann, ist aber um eine Spur dunkler als die Frau.



Abb. 25: Wandmalerei, Rückwand der Tomba delle Colle Casuccini, Chiusi, zweites Viertel 5. Jh. v. Chr., Ausschnitt.

Abb. 26: Wandmalerei, linke Wand im linken Kammerteil, Tomba Golini I, Orvieto, Mitte des 4. Jh. v. Chr., Ausschnitt.

Die Tomba Golini I in Orvieto stammt aus der Mitte des 4. Jh. v. Chr. Ein Ausschnitt der Wandmalerei von der linken Wand im linken Kammerteil (Abb. 26) zeigt Vorbereitungen für ein Bankett in der Unterwelt⁴¹.

Die Szene wird von einem großen Tisch dominiert, auf dem sich verschiedene Lebensmittel befinden. Auf der linken Seite wendet sich eine festlich gekleidete Frau nach links. In der Mitte steht ein Mann, der mit einem weißen Umhang bekleidet ist und auf einer Doppelflöte spielt. Rechts vorne beugt sich ein mit einem Lendenschurz bekleideter Mann über eine Schüssel, die auf einem Dreibein steht. In den Händen hält er zwei Stöbel. Die Darstellungen in dieser Begräbnisstätte zeichnen sich durch lebhaften Realismus aus. Sie berichten über das alltägliche soziale und öffentliche Leben in spätklassischer

³⁹ Moretti 1974, 60.

⁴⁰ Steingraber 2006, 122.

⁴¹ A. E. Feruglio, *Pittura Etrusca a Orvieto. Le tombe di Settecimini e degli Hescanas a un secolo dalla scoperta*. Documenti e materiali (Roma 1982) 16 Abb. VI; 60 Abb. 32; 61 Abb. 34; Steingraber 2006, 213.

etruskischer Zeit. Vor allem die Vorbereitungen zum Bankett geben einen Einblick in das etruskische Alltagsleben⁴².

Die Haut der Frau hat dieselbe weiße Farbe wie der Hintergrund, wobei man an ihrer Wange und dem Hals rotbraune Farbspuren erkennen kann. Die Haut der nackten Männer ist wieder rotbraun, die Schatten auf den Körpern sind in dunkelbrauner oder schwarzer Farbe angedeutet.

In Tarquinia befindet sich die Tomba degli Scudi, die ins dritte Viertel des 4. Jh. v. Chr. datiert wird. An der Rückwand der Hauptkammer ist ein Paar bei einem Bankett dargestellt (Abb. 27)⁴³.

Über der Malerei befindet sich eine lange genealogische Inschrift, durch die das auf der Kline liegende Paar als Larth Velcha und Velia Seitithi zu bezeichnen ist. Die vor ihrem liegenden Gatten sitzende Frau reicht ihm mit der Rechten ein Ei. Vor ihnen ist ein Tisch mit Speisen aufgestellt, links von ihnen steht eine Dienerin mit Fächer.

Hier zeigt sich eine große Porträthaftigkeit der Personen. Ihre Gesichter drücken Regungen wie Ernst und Trauer aus⁴⁴. Die Hautfarbe der Frau war ursprünglich wohl weiß. Nicht nur das Gesicht der Frau, auch das Gewand und der Hintergrund der Malerei wirken im oberen Teil dunkler, vielleicht als Folge von Verwitterung oder Verschmutzung. Die Wange der Frau ist gerötet. Die Dienerin hat dieselbe Hautfarbe. Der Mann ist mit dunkler rotbrauner Hautfarbe dargestellt.



Abb. 27: Wandmalerei, Rückwand der Hauptkammer, Tomba degli Scudi, Tarquinia, drittes Viertel 4. Jh. v. Chr., Ausschnitt.

Abb. 28: Wandmalerei, Eingangswand, Tomba François, Vulci, Villa Albani, Rom, drittes Viertel 4. Jh. v. Chr., Ausschnitt.

Um an dieser Stelle nicht weitere lagernde Paare mit unterschiedlicher Hautfarbe vorzustellen, werden hier noch zwei Beispiele mit anderen Themen besprochen.

Von der Eingangswand der Tomba François in Vulci, links von der Mitteltür, stammt eine Wandmalerei (Abb. 28), die sich heute in der Villa Albani in Rom befindet und dem dritten Viertel des 4. Jh. zugeordnet wird⁴⁵.

Die Malerei darauf zeigt – mit Beischriften versehen – Ajax und Kassandra. Von der linken Seite stürmt Ajax herbei und packt mit ausgestrecktem Arm Kassandra an den

⁴² Steingräber 2006, 212.

⁴³ Strong 1967, 119 Abb. 146; Moretti 1974, 124; Steingräber 2006, 188.

⁴⁴ Steingräber 2006, 188-189.

⁴⁵ Andrae 2004, 188 Kat. II/35; Steingräber 2006, 239.

wirren, dunklen Haaren. Cassandra hält sich mit der einen Hand an einem Götterbild fest, mit der anderen stemmt sie sich gegen Ajax. Über ihrem Arm befindet sich fast waagrecht die Schwertscheide des Ajax.

Diese Malerei wurde mit raschen, sicheren Pinselstrichen ausgeführt. In dieser Epoche zeigt sich eine Neuerung, nämlich die „... Schattierung zur plastischen Abrundung der Gliedmaßen und Körperformen“. Besonders gut sind bei Cassandra die dunkelbraunschwarzen Umrisslinien zu erkennen. Von ihnen geht die rosafarbene Modellierung des Körpers aus, „... die sich auf der Höhe der Rundungen im helleren Licht verliert und die Plastizität der Formen bewirkt“. Die Schattierungen fallen beim Körper des Ajax dunkler aus⁴⁶. Die Hautfarbe des Mannes besteht in Schattierungen von Ziegelrot, wobei der hellste Farbton schon fast Rosa, der dunkelste Dunkelrot ist. Die Hautfarbe der Frau ist in weißen, hellrosa und hellen rötlichen Farbtönen gemalt, wobei die hellste Farbstufe mit dem Hintergrund übereinstimmt.



Abb. 29: Wandmalerei, rechte Wand der Tomba 5636, Tarquinia, zweite Hälfte 3. Jh. v. Chr.

Aus der zweiten Hälfte des 3. Jh. v. Chr. stammt die Tomba 5636 in Tarquinia. Die Malerei der rechten Wand stellt die Ankunft am Unterwelttor dar (Abb. 29).

Links sitzt vor dem mit Löwenköpfen beslagenen Unterwelttor der grob gezeichnete Todesdämon Charon. Er hat schlangenförmige Haare und stützt sich auf einen Hammer. Rechts steht der Dämon Vanth⁴⁷. Zwischen ihnen sind vier Personen, die einander zugewandt sind. Die zwei äußeren haben die Rechte ausgestreckt, ebenso die Figur des Kindes. Auf die Schulter der rechten Person hat der Dämon Vanth seine Hand gelegt. Da auch die zweite Person von links etwas kleiner ist, könnte es sich vielleicht um eine Familie handeln. Die Eltern stehen außen, die Kinder innen.

Im Gegensatz zum vorangegangenen Beispiel sind in dieser Malerei die Personen sehr vereinfacht dargestellt. Auffällig sind die starken Konturlinien und die groben Schattenlinien, die sich viel später auch in der römischen Katakombenmalerei wieder finden. Mit Ausnahme des Dämons Charon, der sich von den anderen durch weiß-graue Hautfarbe unterscheidet, haben alle dunkelbraune Hautfarbe. Diese Farbe dominiert allerdings die ganze Szene. Auch der Dämon Vanth ist etwas heller. Wenn man in dieser Szene in den Personen in der Mitte eine Familie annimmt, dann werden hier durch die Hautfarbe nicht Mann und Frau, sondern Menschen und Dämonen von einander unterschieden.

Somit kennzeichnet die etruskische Malerei die farblich stark differenzierte Hautfarbe bei Mann und Frau. Während die Haut der Männer meist rotbraun ist, wird für die Haut der Frauen oft dieselbe Farbe wie für den Hintergrund verwendet: Sie ist meist weiß oder cremefarben. Am Ende des 4. Jh. v. Chr. gewinnt die Darstellung der Haut durch Farbabstufungen an Plastizität, die Haut der Frau erscheint mitunter rosa getönt.

⁴⁶ Andrae 2004, 188. Hier finden sich auch die Zitate.

⁴⁷ Baldassare u. a. 2002, 62. 64; Steingräber 2006, 261-262. 264. 274-275.

D. Auswertung

Im Abschnitt II. wurde die Hautfarbe bei Mann und Frau in den Kulturen des Mittelmeeres in einigen repräsentativen Beispielen dargestellt. In ägyptischen Darstellungen sind Mann und Frau seit den ältesten Dynastien durch ihre Hautfarbe unterschieden, wobei die Männer meist rotbraun und die Frauen oft gelb sind (Abb. 1-2). Auf manchen Darstellungen ist die Haut der Frau nur um einige Schattierungen heller als die des Mannes (Abb. 3-4), auf einem Beispiel ist die Hautfarbe gleich (Abb. 5). Die gleiche Hautfarbe im letzten Beispiel könnte durch einen höheren Abstraktionsgrad erklärt werden. Bei den Mumienporträts (Abb. 6-11) gibt es hellhäutige Frauen und Männer, aber auch einen dunkelhäutigen Mann (Abb. 9). Möglicherweise war bei diesen Darstellungen die individuelle Gesichtsfarbe der Porträtierten wichtiger als eine geschlechtsspezifische Hautfarbe.

Können in der Frühzeit der griechischen Kunst wie in der Malerei im Palast von Knossos noch Standesunterschiede bei der Hautfarbe eine Rolle spielen (Abb. 12), so sind in den übrigen Beispielen die Frauen meist wie der Hintergrund weiß und die Männer rotbraun. Bei den wenigen Ausnahmen (Abb. 18 und Abb. 20) lässt sich die gleiche Hautfarbe schwer erklären.

Auch in der etruskischen Malerei werden Frauen in der Hautfarbe von Männern unterschieden. Die Hautfarbe der Frauen ist meist weiß oder gleich wie der Hintergrund (außer Abb. 24), die der Männer rotbraun. Ab dem Ende des 4. Jh. gibt es auch rote Farbtöne für die Frau (Abb. 28). Bei dem Beispiel mit gleicher Hautfarbe (Abb. 29) würde die Regel der Arbeitshypothese vom größeren Abstraktionsgrad und dem verminderten Unterschied in der Hautfarbe zutreffen.

Frauen wurden also meist in wesentlich helleren Hautfarben als die Männer gemalt, unabhängig davon, ob es sich um mythologische oder nichtmythologische Szenen handelt. Die Regeln der Arbeitshypothese, die für die römische Malerei aufgestellt wurden, treffen in diesen Kulturkreisen selten zu.

III. Von der pompejanischen Wandmalerei über die Katakombenmalerei zu den christlichen Mosaiken Roms

A. Einige „klassische“ Beispiele hellhäutiger Frauen und dunkelhäutiger Männer

Nachdem im vorangegangenen Kapitel die typische unterschiedliche Hautfarbe im ägyptischen, griechischen und etruskischen Kulturkreis dargestellt wurde, zeigt dieser Abschnitt die typische Hautfarbe bei Mann und Frau im hellenistisch-römischen Kulturkreis. Damit wird ein Ausgangspunkt zur Erläuterung der weiteren Entwicklung bis zur gleichen Hautfarbe bei Mann und Frau geschaffen.

A.1. Szenen aus der Mythologie und das „Mann-Frau-Sein“ betreffend

Das erste Beispiel zeigt die Befreiung des Mädchens Io aus der Gefangenschaft durch Hermes. Diese Wandmalerei von der rechten Wand des Tablinums C aus der Casa di Livia in Rom auf dem Palatin (Abb. 30) wird ins Jahr 30 v. Chr. datiert. In der Mitte sitzt Io vor einer mit einer Statue gekrönten Säule. Links steht Argos mit einem Stab in der Linken, der sich Io zuwendet, rechts Hermes. Er hat das rechte Bein aufgestützt, in der linken Hand hält er einen Speer und blickt zu Io.

Dieses Werk ist in der reifen Phase des zweiten Stils gemalt⁴⁸.

Trotz des schlechten Erhaltungszustandes lassen sich die großen, wohl proportionierten Figuren gut erkennen.

Argo hat dunkle, rotbraune Haut, die teilweise schon in Richtung Dunkelbraun geht. Die Hautfarbe Hermes' ist ebenfalls rotbraun, aber etwas heller. Die Haut Ios ist in weißer beziehungsweise hellbrauner Farbe gemalt. Sie ist um eine Nuance dunkler als das Weiß des Hintergrundes. Das Braun ihrer rechten Gesichtshälfte und des rechten Armes dürfte den Schatten andeuten. Mann und Frau sind in dieser Darstellung durch ihre Hautfarbe so stark unterschieden wie in vielen Beispielen des vorhergehenden Kapitels.



Abb. 30: Wandmalerei, rechte Wand des Tablinums C, Casa di Livia, Palatin, Rom, 30 v. Chr., Ausschnitt

Das Fresko aus der sog. Basilika in Herculaneum mit der Auffindung des Telephos durch Herkules (Abb. 31) befindet sich heute mit der Inv. 9008 im Archäologischen Nationalmuseum von Neapel⁴⁹. Darauf ist, neben anderen Figuren, rechts Herkules mit Löwenfell, Stirnband und Blättern im Haar zu sehen. Links vor ihm sitzt die Personifikation Arkadiens. Sie trägt einen Blütenkranz im Haar und hält in ihrer Linken einen Stab.

Abb. 31:
Wandmalerei,
sog. Basilika,
Herculaneum,
Archäologisches
Nationalmuseum
Neapel, Inv. 9008,
Ausschnitt.



Diese Darstellung ist im vierten Stil gemalt⁵⁰. Dabei fällt die sorgfältige Modellierung der Körper auf, viele kleine Striche zeigen das Spiel von Licht und Schatten.

Als Folge dieser sorgfältigen Modellierung wurde bei der Bemalung der Haut eine große Farbpalette verwendet. Bei Herkules reicht sie von Dunkel- bis Hellbraun. Für die Haut der

⁴⁸ Mazzoleni – Pappalardo 2005, 186. 188.

⁴⁹ Pedicini 1986, 148; Coarelli 2002, 62-63.

⁵⁰ Pedicini 1986, 148.

Personifikation Arkadiens wurden Weiß und Hellrosa, bei den Schatten Hell- und Mittelbraun verwendet. Der Unterschied in der Hautfarbe ist nicht so stark wie im vorhergehenden Beispiel, aber dennoch deutlich zu sehen.

Ein „fliegendes Paar“ zeigt eine Malerei in der Casa dei Pittori al Lavoro auf der Insula dei Casti Amanti in Pompeji (Abb. 32). Die Arbeiten an den Malereien wurden durch den Vulkanausbruch 79 n. Chr. unterbrochen⁵¹.

In einem smaragdfarbenen Kranz ist dieses Paar auf blauem Hintergrund zu sehen: Links eine nackte weibliche Figur mit weißem Stirnreif und Mondsichel am Kopf, die Beine von einem vom Rücken fallenden Tuch verhüllt. Mit der linken Hand hält sie ihren in einen Mantel gehüllten Begleiter an der Schulter, der sie mit der Rechten an der Brust fasst. In der Linken hält der Mann einen Stab.

Für die Modellierung der Figuren wird wie im vorangegangenen Beispiel auf eine große Farbpalette zurückgegriffen, allerdings tritt der Unterschied der Hautfarbe stärker hervor. Die Haut der Frau ist in hellen Farben gehalten: Weiß, Gelb, Rosa, Hellbraun und als Schatten ein helles Graublau, der Mann in hell-, rot- und dunkelbraunen Farben mit rosa und weißen Höhungen. Hier könnte es sich sowohl um eine mythologische Szene handeln als auch um ein Thema das „Mann-Frau-Sein“ betreffend.



Abb. 32: Wandmalerei, Casa dei Pittori al Lavoro, Insula dei Casti Amanti, Pompeji, vor 79 n. Chr.

Abb. 33: Wandmalerei, Haus des Sallust, Archäologisches Nationalmuseum Neapel, Ausschnitt.

Eine mythologische Szene stellt eine Wandmalerei aus Pompeji aus dem Haus des Sallust (Abb. 33), die heute im Archäologischen Nationalmuseum von Neapel⁵² aufbewahrt wird, dar.

In der Mitte sitzt Venus und hält die Enden eines Kranzes über ihren Kopf. Links von ihr hält ein Putto mit Flügeln einen Schild. Rechts von Venus sitzt Mars, der, nur mit einem Umhang bekleidet, mit seiner Linken das Handgelenk der Venus umfasst und mit der Rechten deren Überwurf hält.

Die weiße Haut der Venus ist mit einigen gelben und hellbraunen Schatten versehen. Für die Haut des Mars wurde rotbraune, mittel- und dunkelbraune Farbe verwendet, für die zarten Höhungen weiße Farbe.

⁵¹ Wolski 2000, 415; A. Varone, Neue Ausgrabungen. Die Insula dei Casti Amanti, in: Coarelli 2002, 339. 354.

⁵² Coarelli 2002, 50; Hodske 2007, 216.

Die Wandmalerei über dem Brunnen eines römischen Hauses unter der Kirche SS. Giovanni e Paolo in Rom (Abb. 34) ist erst viel später entstanden. Sie wird ins 4. Jh. n. Chr. datiert oder auch in severische Zeit⁵³.



Abb. 34: Wandmalerei, über dem Brunnen des römischen Hauses unter SS. Giovanni e Paolo, Rom, 4. Jh. n. Chr. oder severisch, Ausschnitt.

Inmitten einer Umgebung von Nereiden und Eroten, welche sich auf Seeungeheuern und einem Schiff und in einer Hafenmole tummeln, ist ein liegendes Frauenpaar dargestellt. Die teilweise entschleierte Frau im Vordergrund erinnert an Aphrodite, die Frau links von ihr ist in einen Mantel gehüllt. Der rechts stehende Jüngling gießt den Inhalt seines Trinkhorns in die Schale, welche ihm die mittlere Figur entgegenhält. Da alle Figuren ein Diadem, die hellenistische Herrscherbinde, tragen, könnte es sich bei den Dargestellten um Arsinoe II. als Aphrodite mit ihrer früh verstorbenen Schwester Philotera und ihrem Bruder und Gemahl Ptolemaios II. handeln, der sich häufig mit Dionysos identifizieren ließ⁵⁴.

Die Haut der zentralen Frauengestalt ist weiß mit einigen hellbraunen Schatten. Die Frau links von ihr wurde etwas dunkler dargestellt, ihr Gesicht und ihre Finger sind hellbraun mit weißen Höhungen. Soll die etwas dunklere Farbe der linken Frau einen Altersunterschied andeuten oder die weiße Hautfarbe bei der zentralen Frauengestalt deren Ähnlichkeit mit Aphrodite unterstreichen? Die Haut des Jünglings wurde mit dunkler rotbrauner Farbe gemalt, sein rechtes Bein heller in mittel- bis hellbrauner Farbe.

Die vorhergehenden Beispiele weisen einen geringen Abstraktionsgrad auf. Die Proportionen sind natürlich, die Körper durch Farbabstufungen, Schatten und Höhungen modelliert. Details wie Augen, Nase, Mund und Finger wurden sorgfältig ausgeführt, wobei sie in Abb. 30 durch den schlechten Erhaltungszustand schwer zu erkennen sind.

Nun zu zwei Beispielen, die zwar durch einen höheren Abstraktionsgrad gekennzeichnet sind, aber wegen ihrer Thematik dennoch einen starken Unterschied in der Hautfarbe bei Mann und Frau erkennen lassen.

Das erste Beispiel ist eine Wandmalerei in Pompeji von der Nordwand der Aula in der Casa del Menandro⁵⁵ (Abb. 35), die sich links vom Eingang in die Aula befindet.

Links zerrt der als Krieger gerüstete Menelaos seine Gattin Helena an den Haaren. Dieser Szene wohnen weitere Krieger bei. In der Mitte steht der durch ein Diadem gekennzeichnete greise Priamos. Er stützt sich auf einen Speer und blickt zu Odysseus, der, ebenso in der Kleidung eines Kriegers, Cassandra von einem Standbild der Athene wegzuzerren versucht, das sie kniend umfängt.

Diese Malerei ist dem vierten pompejanischen Stil zugehörig⁵⁶. Die Proportionen der Figuren sind verkürzt, ihre Gestalten modelliert, teilweise auch mit Höhungen versehen, sie werfen Schatten auf den Boden.

⁵³ Mielsch 2001, 161; Brandenburg 2004, 155-156 Abb. 80.

⁵⁴ Mielsch 2001, 161.

⁵⁵ R. u. L. Ling, The insula of the Menander in Pompeii 2. The decorations (New York 2005) Farbt. 7.

Da es sich aber um eine mythologische Szene handelt, wurde bei dieser Malerei das „klassische“ Schema für die Hautfarbe verwendet. Im Bildausschnitt ist die dunkle rotbraune Haut des Odysseus zu sehen, die durch weiße Höhungen aufgelockert wird. Priamos hat als alter Mann eine etwas hellere Hautfarbe. Kassandras Haut ist weiß und rosa, mit einigen braunen, rötlichen und grauen Schatten.

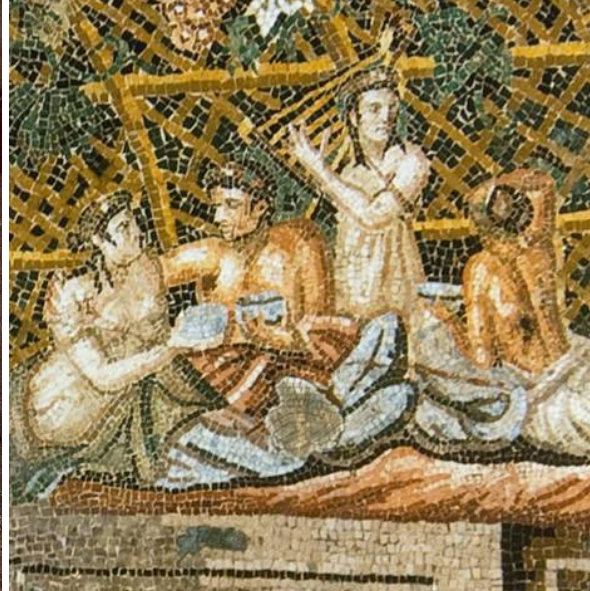


Abb. 35: Wandmalerei, Nordwand der Aula, Casa del Menandro, Pompeji, Ausschnitt.

Abb. 36: Fragment 19 des Nilmosaiks, Palestrina, Antikensammlung des Pergamonmuseums, Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Inv. Mos. 3, spätes 2. Jh. v. Chr., Ausschnitt.

Ebenfalls ein starker Unterschied in der Hautfarbe bei Mann und Frau ist auf dem Fragment 19 des bekannten Nilmosaiks aus Palestrina (Abb. 36) zu erkennen. Es wird unter der Inv. Mos. 3 in der Antikensammlung des Pergamon-Museums der Staatlichen Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz aufbewahrt und ins späte 2. Jh. v. Chr. datiert. Links und rechts eines Flusslaufes lagern Paare bei Wein und Musik auf Matratzen und Ruhebänken. Eine aus gebogenen Bambusstangen und einem Gitterwerk aus Schilf geflochtene Pergola überspannt den Flusslauf und spendet ihnen Schatten. Zwischen den beiden Ufern fährt ein bärtiger Mann auf einem Papyrusboot⁵⁷.

Ein Zeichen für die hohe Abstraktion sind neben verkürzten Proportionen teilweise fehlende Finger und Münder, Konturlinien sind allerdings vorhanden. Der Farbton der Haut der Männer setzt sich aus rotbraunen und braunen Steinchen zusammen, die Höhungen aus weißen Steinchen. Die Frauen haben weiße Hautfarbe. In dieser Szene ist wohl die Geschlechtlichkeit der dargestellten Personen wichtig – anders sind die großen Unterschiede in der Hautfarbe bei gleichzeitiger hoher Abstraktion nicht zu erklären. Das zeigt auch ein weiteres Fragment dieses Mosaiks (Abb. 60), bei dem es bei gleich hohem Abstraktionsgrad keinen Unterschied in der Hautfarbe bei Mann und Frau gibt.

A.1.a. Szenen aus dem Theater

Auch die Theatermasken unterscheiden Männer- und Frauenrollen durch ihre Farbe. Das erste Beispiel ist eine Wandmalerei aus Stabiae (Abb. 37), die sich heute im Archäologischen Nationalmuseum in Neapel mit der Inv. 9034 befindet und zwischen 70 und 79 n. Chr. datiert wird. Sie illustriert eine Szene aus dem zweiten Akt der Komödie

⁵⁶A. Varone, Casa del Menandro, in: Coarelli 2002, 333.

⁵⁷Meyboom 1995, 70; Andreae 2003, 106-107.

„Die Besessene“ des Menander⁵⁸. Links steht ein kleiner Sklave, der einer Doppelflötenspielerin mit weißer Maske, einem gebückten Cymbalonspieler und einem tanzenden Tamburinspieler zusieht.



Abb. 37: Wandmalerei, Stabiae, Archäologisches Nationalmuseum, Neapel, Inv. 9034, 70-79 n. Chr.

Mit Ausnahme des kleinen Sklaven tragen hier alle Figuren Masken. Die Haut des Sklaven ist ein dunkles Rotbraun mit weißen Höhlungen, die Haut der anderen Darsteller ist um eine Spur heller, die Schatten auf der Haut sind mit einem sehr dunklen Rotbraun gekennzeichnet. Da es im antiken Theater nur Männer als Darsteller gab⁵⁹, haben alle die gleiche Hautfarbe. Die Masken der männlichen Rollen sind wie die Haut ihrer Darsteller rotbraun, die Maske der weiblichen Rolle weiß.



Abb. 38: Wandmalerei, Haus des Casca Longus, Pompeji, 3. Stil.

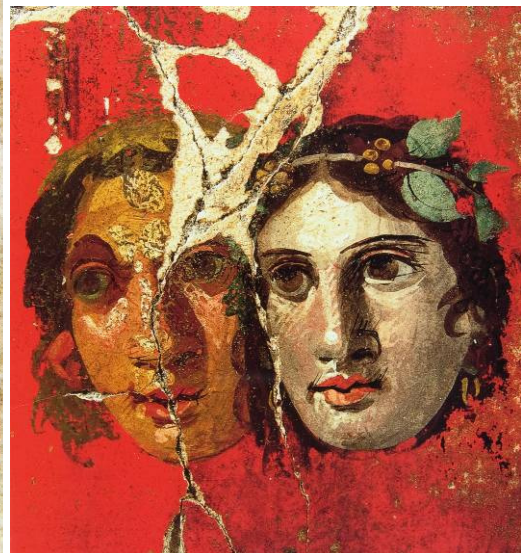


Abb. 39: Wandmalerei, oberes Register der Wand O, *oecus*, Casa del Bracciale d' Oro, Pompeji.

Auf einer Malerei im Haus des Casca Longus in Pompeji (Abb. 38) eilt ein Sklave mit ausgestopftem Kostüm von links gestikulierend herbei, um die Rückkehr des lange abwesenden Vaters zu verkünden. Rechts stehen ein junger Mann und seine Freundin, welche die „Herrschaft“ im Haus unterdessen übernommen haben. Mit verhaltener Gestik drücken sie ihre Betroffenheit aus, die aufgerissenen Augen der Masken steigern die Dramatik.

⁵⁸ Pedicini 1986, 156; Andreae 2003, 226.

⁵⁹ NP 12/1 (2002) 272 s.v. Theater (H. T. Blume).

Diese Malerei lässt sich dem späten dritten Stil zuordnen⁶⁰. Die Darsteller sind mit leicht verkürzten Proportionen, aber plastisch modelliert dargestellt. Hände und Beine der Darsteller sind von dunklem Braun mit mittelbraunen Höhlungen. Die Maske der Frauenrolle ist weiß bemalt, die der männlichen Gestalten dunkelbraun wie die Haut der Darsteller.

Weibliche Theatermasken müssen aber nicht immer weiß sein. Das zeigt eine Wandmalerei aus dem oberen Register der Wand O aus dem *oecus* der Casa del Bracciale d' Oro, Pompeji (Abb. 39)⁶¹. Bei den beiden Theatermasken auf rotem Grund ist die rechte weiß mit grauen und rötlichen Schatten, die Lippen sind rot. Die andere Maske ist hellbraun mit mittelbraunen und gelblichen Partien sowie dunkelbraunen Schatten. Die Lippen sind rot, die Höhlungen weiß. Haartracht, Augenbrauen und Lippen deuten auf die Verwendung für weibliche Rollen hin. Jedenfalls sind diese beiden Masken nicht rotbraun oder dunkelbraun wie auf den beiden vorhergehenden Beispielen.

Mit dem Phänomen unterschiedlicher Farben von Theatermasken in literarischen Quellen beschäftigte sich auch G. Krien⁶². Sie weist nach, dass die Masken zur Darstellung von jungen Frauen in Komödien weiß, die von Jünglingen weiß, bräunlich oder rötlich sind. Sklavenmasken wurden feuerrot bemalt, da sich Sklaven viel bewegen und als Boten in erhitztem Zustand sind⁶³.

A.1.b. Farbliche Unterscheidung zwischen Knaben und Männern

Knaben werden in der römischen Malerei meist mit hellerer Hautfarbe dargestellt als Männer. Ein Beispiel dafür ist das Mittelbild (Abb. 40) der Nordwand der nördlich gelegenen Exedra der Casa dei Vettii in Pompeji, die im vierten Stil gemalt ist⁶⁴.

Darauf übergibt Dädalus Pasiphae, der Frau des Kreterkönigs Minos, eine Holzkuh und hebt den Deckel vom Rücken derselben. Links im Vordergrund bearbeitet ein Knabe einen auf einer Werkbank eingespannten Stab. In der mittleren Bildebene sitzt Pasiphae auf einem Hocker mit Polster. Hinter ihr folgen eine Frau und ein Mann der Szene.

Die Hautfarbe Dädalus' ist ein dunkles Rotbraun, gefärbt mit etwas helleren rotbraunen Stellen und weißen Höhlungen. Rotbraun ist auch die Hand des aus dem Hintergrund auf die Kuh



Abb. 40: Wandmalerei, Nordwand der nördlichen Exedra, Casa dei Vettii, Pompeji, 4. Stil.

⁶⁰ Mielsch 2001, 163 Abb. 191.

⁶¹ Coarelli 2002, 15; R. Ricardello, VI 17 Insula Occidentalis 42. Casa del Bracciale d' Oro, in: Aoyagi u. a. 2006, 220.

⁶² Krien 1955.

⁶³ Krien 1955, 90-91. 103.

⁶⁴ Coarelli 2002, 300. 308.

zeigenden Mannes, dessen Gesicht indes hellbraun. Die Hautfarbe der Pasiphae ist rosa mit breiten weißen Flächen und einigen braunen Stellen, bei ihrer Begleiterin fehlen die weißen Stellen. Der Knabe im Vordergrund hat eine helle rotbraune Hautfarbe, wobei sein rechter Arm dunkler ist. Seine Haut ist heller als die des Dädalus.

Das im vierten Stil gemalte Mittelbild der Nordwand der Exedra im Süden der Casa dei Vettii in Pompeji zeigt eine Szene aus dem Leben des Herkules (Abb. 41)⁶⁵.

Am linken Bildrand befindet sich in Rückansicht ein Mann – den Pädagogen – mit einem Stab in der Linken. In Bildmitte vor einem Altar erwürgt der kleine, nackte Herkules zwei Schlangen. Vor ihm lehnt eine kleine Keule an einem Stein. Rechts von ihm erhebt sich voll Verwunderung Amphytrion, durch Zepter und Kranz gekennzeichnet, von seinem Thron. Hinter ihm verfolgt Herkules' Mutter Alkmene, ein Diadem im Haar, mit einer Geste der Bewegtheit diese Szene.

Der rotbraune Körper Amphytrions ist durch weiße Höhungen und braune sowie graue Schatten modelliert. Alkmenes Haut ist rosa mit weißen Flächen und braunen sowie grün-grauen Schatten. Die Haut des Herkules zeichnet sich durch helles Rotbraun und breite weiße Flächen aus. Sie ist etwas dunkler als die seiner Mutter und wesentlich heller als die von Amphytrion.



Abb. 41: Wandmalerei, Nordwand der südlichen Exedra, Casa dei Vettii, Pompeji, 4. Stil, Ausschnitt.

Abb. 42: Wandmalerei, Basilika, Herculaneum, Archäologisches Nationalmuseum, Neapel, Inv. 9049, 4. Stil, Ausschnitt.

Als letztes Beispiel für die Hellerfärbung der Haut sei auf eine Wandmalerei aus der Basilika in Herculaneum (Abb. 42), die sich heute im Archäologischen Nationalmuseum in Neapel unter der Inv. 9049 befindet, eingegangen. Sie ist im vierten Stil gemalt.

Dieses Bild zeigt Theseus mit den Kindern Athens. Theseus steht in der Mitte, seine Haltung ist ausgreifend und locker. Bewegt sind ebenso die Athener Kinder, die seine Hand küssen, seine Beine umarmen oder sich an ihn drängen. Minotaurus liegt schräg hinter Theseus quer über das Bildfeld. Im Bildhintergrund rechts befindet sich das Tor zum Labyrinth, links hinten sitzt eine Nympe oder Artemis auf einem Felsen⁶⁶.

⁶⁵ Coarelli 2002, 300-301; Hodske 2007, 121.

⁶⁶ Pedicini 1986, 146; Mielsch 2001, 151. 132 Abb. 179. 153; Hodske 2007, 122.

Die Haut des Theseus ist dunkelbraun mit vielen breiten hellbraunen Stellen und weißen Glanzlichtern. Die Knaben sind mit weißer, hellbrauner und teilweise gelber Hautfarbe dargestellt und damit viel heller als Theseus. Der Minotaurus hat zwar einen braunen Kopf, sein Körper ist überraschender Weise hellbraun – als männliches Wesen wäre bei ihm eigentlich eine dunkle Hautfarbe zu erwarten gewesen.

Alle diese Beispiele weisen einen geringen Abstraktionsgrad auf. Die modellierten Körper sind in natürlichen Proportionen dargestellt, auch auf Details wie Augen, Nase und Mund wurde nicht vergessen.

Eine Ausnahme zu den hellen Knaben ist allerdings Abb. 37, dort hat der Knabe dieselbe Hautfarbe wie die Männer.

B. Geringe oder keine Unterschiede in der Hautfarbe bei Mann und Frau in der römischen Wandmalerei

B.1. Darstellungen mit geringem Abstraktionsgrad

In diesem Abschnitt werden Beispiele vorgestellt, die aufgrund des geringen Abstraktionsgrades, des Themas oder ihrer Datierung eigentlich einen starken Unterschied in der Hautfarbe aufweisen müssten.

Als erstes Beispiel dient der Mysterienfries im Raum 5, dem *oecus* in der Südwestecke der Mysterienvilla in Pompeji⁶⁷ (Abb. 43-45). Er wird um 100 v. Chr. datiert und dem zweiten Stil zugeordnet⁶⁸.

Anhand einiger Szenen, in denen Menschen, Faune und Satyrn auftreten, soll die Hautfarbe der Figuren untersucht werden.



Abb. 43: Wandmalerei, Mysterienfries, Mysterienvilla, Pompeji, um 100 v. Chr., Ausschnitt 1.

In der ersten Szene von links (Abb. 43) steht ein alter Silen in ruhiger Stellung auf zwei Marmorpodesten und spielt eine Lyra. Sein Gesicht ist vermenschlicht. Links von ihm gießt eine Frau mit einem Kännchen Wasser in eine Schale⁶⁹. In der rechts folgenden Szene sitzen ein junger Satyr und eine Satyriske auf einem Steinblock. In ein langes Fell gehüllt, mit einer Panflöte in Händen, blickt der Satyr auf die rechts von ihm sitzende Satyriske, die einem Zicklein die Brust reicht⁷⁰. Rechts davon hat ein erschreckt

⁶⁷ Mielsch 2001, 40-41; Baldassare u. a. 2002, 101-106.

⁶⁸ Mielsch 2001, 29. 32.

⁶⁹ Mielsch 2001, 40-41. 43 Abb. 29.

⁷⁰ Mielsch 2001, 43 Abb. 30.

ausschreitendes Mädchen ihre Linke abwehrend vorgestreckt, mit der Rechten breitet sie einen dunklen Mantel über sich aus⁷¹.

Die Skala der Hautfarbe der leicht modellierten Figuren erstreckt sich von einem hellen Rotbraun zu einem hellen Braun. Nur der junge Satyr hat eine etwas rötlichere Haut als die übrigen. Die Frauen sind um eine Nuance heller als der Silen. Am auffälligsten ist die helle, fast weiße Farbe von Gesicht und rechter Schulter der Satyriske. Doch schon ihr Ohr ist wieder hellbraun, vielleicht hängt die partielle weiße Farbe mit einer Beschädigung der Oberfläche zusammen. Starke farbliche Unterschiede in der Hautfarbe von Mann und Frau sind hier nicht zu erkennen.

In der nächsten Szene (Abb. 44) sitzt ein greiser Silen auf einem Steinsockel. Er reicht einem jungen Satyr ein silbernes Trinkgefäß in das jener hineinblickt. Im Spiegel des Gefäßes erblickt er eine Maske, die ein junger Pan über den Kopf des Silen hochhält⁷².

Die helle rotbraun-braune Farbe ist dieselbe wie in der vorangegangenen Szene. Alle Dargestellten haben die gleiche Hautfarbe, einzig der junge Pan wirkt durch eine breite Aufhellung an Schulter, Brust und Oberkörper, die dem plastischen Erscheinungsbild des Körpers dient, heller. Sein Gesicht hat dieselbe helle rotbraune Farbe wie das Gesicht des Silen. Ein Unterschied in der Hautfarbe zwischen Knabe und Mann lässt sich nicht erkennen.



Abb. 44: Wandmalerei, Mysterienfries, Mysterienvilla, Pompeji, um 100 v. Chr., Ausschnitt 2.

Abb. 45: Wandmalerei, Mysterienfries, Mysterienvilla, Pompeji, um 100 v. Chr., Ausschnitt 3.

Ein leichter Unterschied in der Hautfarbe bei Mann und Frau lässt sich nur in der angrenzenden Szene mit Dionysos und Ariadne (Abb. 45) beobachten. Erstgenannter liegt unterhalb einer Frauengestalt in bequemer Haltung mit seitlich vorgestreckten Beinen. Er lehnt seinen Kopf an eine weibliche Figur, wohl Ariadne, die er mit dem Arm umfängt. Ariadne, die auf der Darstellung nur von den Beinen bis zum Unterbauch erhalten ist, legt ihren linken Arm um den Hals Dionysos⁷³. Dionysos ist hier mit hellbrauner und heller rotbrauner Haut dargestellt. Die Haut Ariadnes ist nur an den Händen zu sehen: die linke Hand ist ebenfalls hellbraun, die rechte gelblich-weiß. Der Farbunterschied ist im Vergleich mit dem rechten Arm zu sehen. Dieses Beispiel ist aber der größte Unterschied in der Hautfarbe auf diesem Fries und wird durch die linke Hand relativiert.

Ein Beispiel mit ebensolchen großen Figuren findet sich auf einem Fresco aus der Haupteingangshalle der Villa des P. Fannius Synistor in Boscoreale (Abb. 46), das in die

⁷¹ Mielsch 2001, 43 Abb. 31.

⁷² B. Gallistl, Maske und Spiegel. Zur Maskenszene des Pompejaner Mysterienfrieses (Hildesheim 1995) 1-3. 28; Mielsch 2001, 44 Abb. 32.

⁷³ Mielsch 2001, 44 Abb. 33.

Zeit von 50–40 v. Chr. datiert wird und sich heute unter der Inv. 03 14 6 im Museum of Fine Arts in New York befindet⁷⁴.

Auf dieser Wandmalerei ist ein Paar auf einem Thron sitzend dargestellt. Links sitzt eine elegant gekleidete Frau, die den Kopf auf den Arm stützt und zu dem Mann blickt. Ihre Füße ruhen auf einem Schemel. Rechts von ihr sitzt ein nackter Mann mit einem blauen Tuch um die Lenden. Er stützt sich auf einen goldenen Stab und blickt zur Frau.

Diese großen Figuren sind wohl Kopien eines Bildes vom makedonischen Hof aus hellenistischer Zeit⁷⁵. Die Hautfarbe der beiden ist ein helles Rosa, wobei es bei dem Mann eine Spur dunkler ist und mehr ins Rötliche geht. Vergleicht man den Ellbogen des Mannes mit der dahinter befindlichen Hand der Frau, kann man den leichten Farbunterschied gut erkennen. Er ist aber bei weitem nicht so stark wie in Abb. 30-41.



Abb. 46: Wandmalerei, Hauptempfangshalle der Villa des P. Fannius Synistor, Boscoreale, Museum of Fine Arts, New York, Inv. 03 14 6, 40-50 v. Chr.

Abb. 47: Wandmalerei, Herculanum, Archäologisches Nationalmuseum, Neapel, Inv. 9274, erste Hälfte 1. Jh. n. Chr.

Aus Herculanum stammt ein Fresko (Abb. 47), das heute mit der Inv. 9274 zum Bestand des Archäologischen Nationalmuseums in Neapel gehört und in die erste Hälfte des 1. Jh. n. Chr. datiert wird⁷⁶. Im Zentrum steht der bekränzte Dionysos mit einem Stab in der linken und einem Horn in der rechten Hand. Aus diesem Horn ragt eine Weintraube an einem langen Stiel, die ein Satyr hält. Er hat ungefähr zwei Drittel der Größe des Dionysos. Hinter ihm steht eine bekränzte Frau im roten Umhang, vielleicht Ariadne. Nur halb so groß wie Dionysos ist ein Satyr rechts von ihnen, der Lyra spielt. Das Bild wird von Weinranken gerahmt.

Obwohl die Oberfläche der Malerei beschädigt und verschmutzt ist, sind die Modellierung der Körper und viele Details gut zu erkennen. Die Hautfarbe aller Dargestellten liegt im braun-grünlichen Bereich. Die hellste Hautfarbe hat Dionysos: Hellbraun mit einigen gelben und grünlichen Stellen. Die Höhlungen sind weiß. Dunkler als er sind die Satyren. Ihre Haut ist mittelbraun mit dunkelbraunen Schatten, einigen gelben Stellen und weißen Höhlungen. Die Haut Ariadnes wurde ebenfalls mit brauner, grünlicher und gelber Farbe

⁷⁴ Picon u. a. 2007, 328 Abb. 379.

⁷⁵ Picon u. a. 2007, 317.

⁷⁶ Ciarallo – De Carolis 1999, 271 Abb. 353.

dargestellt. Sie wirkt sogar etwas dunkler als Dionysos, vielleicht, weil sie in seinem Schatten steht.

Penelope und Odysseus zeigt eine Wandmalerei im *macellum* (Abb. 48), dem Fleisch- und Fischmarkt in Pompeji, die zwischen 62 und 79 n. Chr. entstanden ist⁷⁷.

Vor einer Tür sitzt – auf einer liegenden Säule – Odysseus mit dem Wanderstab in der Hand. Er blickt zur rechts von ihm stehenden Penelope auf, die ihr Kinn nachdenklich auf die angewinkelte rechte Hand stützt und den Blick erwidert. Von links schaut eine Frau über die Wand.

Die Farben sind verblasst, Lichtreflexe verstärken die plastische Wirkung⁷⁸.

Odysseus ist mit dunkler rotbrauner Haut dargestellt, die wenigen Lichtreflexe – wie z. B. am Knie – sind weiß, seine braunen Füße wirken heller. Die Haut Penelopes ist ebenfalls rotbraun, aber etwas lichter und rötlicher. Ihr Hals ist braun, die Höhungen sind weiß. Auch das Gesicht der Frau hinter der Mauer ist rotbraun. Wenn Penelopes Hautfarbe auch um eine Nuance heller als die des Odysseus ist, so ist der Unterschied bei weitem nicht so stark wie z. B. in Abb. 35 mit Odysseus und Cassandra.



Abb. 48: Wandmalerei, *macellum*, Pompeji, 62-79 n. Chr.

Abb. 49: Wandmalerei, Casa di Giove e Ganimede, Ostia, hadrianisch.

Eine stark beschädigte Wandmalerei aus hadrianischer Zeit befindet sich in der Casa di Giove e Ganimede in Ostia (Abb. 49)⁷⁹.

Links auf einem Felsen sitzt eine Nymphe in einem grünen Gewand. Mit der rechten Hand hält sie sich am Felsen fest, die andere hat sie zur Rede erhoben. Rechts von ihr steht, von ihr abgewandt, Ganymed mit nach oben gestreckten Händen. Er hat einen roten Mantel umgeworfen.

Trotz der starken Beschädigung ist an den wohl proportionierten Körpern noch die Modellierung mittels Farbabstufungen zu sehen. Das Gesicht der Nymphe ist rötlich-hellbraun, die Hände sind fast weiß, die Arme dunkelbraun. Die Haut Ganymeds wird

⁷⁷ Coarelli 2002, 124. 129.

⁷⁸ Coarelli 2002, 124. 128-129; Hodske 2007, 243-244.

⁷⁹ Mielsch 2001, 155-156 Abb. 182.

hellbraun mit einem dunkleren rotbraunen Rücken als Farbe für den Schatten dargestellt. Seine Füße sind braun mit grünlichen Stellen. Das „gefleckte“ Aussehen der Nymphe könnte auf den schlechten Erhaltungszustand zurückzuführen sein, die hellere Hautfarbe Ganymeds auf sein Jünglingsalter⁸⁰, da ja auch die Knaben, wie in Abb. 40-42 gezeigt, heller sind.

Die in diesem Kapitel erwähnten Beispiele zeigen, dass es selbst in der Malerei mit geringem Abstraktionsgrad und teilweise mythologischen Themen einige Darstellungen mit geringem oder keinem Unterschied in der Hautfarbe zwischen Mann und Frau gibt. Mit zunehmendem Abstraktionsgrad finden sich dafür mehrere Beispiele, wie das folgende Kapitel zeigt.

B.2. Darstellungen mit höherem Abstraktionsgrad



Abb. 50: Wandmalerei, Cubiculum, Haus des Pinarius Cerealis, Pompeji, 4. Stil.

Anschließend an die mythologischen Szenen des vorhergehenden Kapitels eignet sich zu Beginn ein Beispiel mit dem Urteil des Paris auf einer Wandmalerei im Cubiculum des Hauses des Pinarius Cerealis in Pompeji (Abb. 50).

Das beherrschende Element bei dieser Malerei vierten Stils sind die gerahmten Felder der Bühnenarchitektur in Gelb und Rot sowie das Muster aus Palmetten und Blüten. In diese Architektur sind Figuren hineingestellt: Zwei Frauen links sind gerade miteinander im Gespräch, die Frau in der Mitte wendet sich dem höher stehenden Paris zu. Lässig lehnt dieser an einem Baum, in der Hand hält er einen Hirtenstab, neben ihm läuft ein kleiner geflügelter Putto.

Diese Malerei ist viel feiner gearbeitet als jene im dritten Stil⁸¹. Die kleinen Figuren sind modelliert und in natürlichen Proportionen dargestellt, es fehlen aber Details wie die vollständige Ausführung aller Finger an den Händen. Auch Augen, Mund und Nase werden nur angedeutet.

Die Hautfarbe der beiden Frauen links besteht aus einem hellen Rotbraun mit weißen bis gelblichen Flächen. Die Frau in der Mitte ist um eine Nuance dunkler. Bei der rotbraunen Haut von Paris dominieren die weiß-gelblichen Flächen, seine Beine sind weiß und hellbraun. Der Putto mit seiner rotbraunen Hautfarbe und den wenigen weißen Höhlungen

⁸⁰ P. Grimal, *The Dictionary of Classical Mythology* (Oxford 1986) 169.

⁸¹ Liberati – Bourbon 1996, 176; Mielsch 2001, 80 Abb. 84.

ist somit dunkler als Paris. Die Hautfarbe des Mannes ist wiederum heller als die der Frau in Bildmitte, aber etwas dunkler als die der linken Frauengruppe.

Nun werden einige Szenen aus dem Alltagsleben untersucht. Ein Teil der Wanddekoration der *fullanica*, der Filzwerkstatt, des Verianus Hyperieus, Pompeji, wird heute im Archäologischen Nationalmuseum von Neapel unter der Inv. 9774 aufbewahrt.



Abb. 51a: Wandmalerei, *fullanica* des Verianus Hyperieus, Pompeji, archäologisches Nationalmuseum, Neapel, Inv. 9774, 4. Stil, Ausschnitt.

In der einen Szene (Abb. 51a) gibt eine sitzende Frau einem vor ihr stehenden Kind ein gelbes Tuch. In der Mitte bürstet ein Mann eine Tunika, die auf einer Stange hängt. Rechts trägt ein weiterer Mann ein Gestell, auf dem eine Eule sitzt. Über die Schulter hat er sich einen Sack gehängt, in den Händen hält er einen Kübel und einen kurzen Stab oder einen Pinsel.

Diese Malerei wird dem vierten Stil zugeordnet⁸². Die Proportionen der Figuren sind etwas verkürzt, sie wirken aber nicht unnatürlich.



Abb. 51b: wie Abb. 51a, Ausschnitt.

Als Grundfarbe wird für die Haut bei allen Personen Rosa und ein helles Rot verwendet – Höhlungen sind weiß, Schatten braun. Die Frau und das Kind sind im Gesicht etwas heller als die Arbeiter, vergleicht man aber die Farbe der Beine des mittleren Arbeiters mit den Armen der Frau, so ist der Farbunterschied gering.

⁸² A. Ciavallo – E. De Carolis 1999, 141; Coarelli 2002, 136-137.

Ähnliches gilt auch für die andere Szene (Abb. 51b): Auf einer Stange sind Stoffe zum Trocknen aufgehängt. Darunter übergibt links ein Mann einer Frau ein grünes Tuch. Rechts sitzt eine Frau auf einem Hocker und hält ein Tuch auf ihren Knien.

Die helle rotbraune Hautfarbe der Personen ist etwas dunkler als in Abb. 51a, die Höhlungen sind weiß, die Schatten braun. Die Frau links wirkt durch die weiße Höhlung an der Stirn heller als der Mann neben ihr, die sich berührenden Hände haben aber die gleiche helle rotbraune Farbe.

Mit dem Verkauf von Filz hat auch eine Szene aus der Region IX/7/7 in Pompeji (Abb. 52), Soprintendenza Archeologica di Pompei Inv. 40685, zu tun. Die Abbildung bei Mielsch ist schon nicht sonderlich gut, der heutige Erhaltungszustand aber noch schlechter⁸³. Der obere Teil der Malerei zeigt den Gott Merkur vor der *aedicula* eines kleinen Tempels. Er ist durch Kappe und Schuhe mit Flügeln gekennzeichnet. Darunter befindet sich ein Tisch mit verschiedenen Gegenständen, dahinter ein Ladentisch mit einem Verkäufer oder einer Verkäuferin. Das Geschlecht lässt sich weder aus der Kleidung noch durch die Haartracht eindeutig festlegen. Links vom Tisch steht ein Kasten, rechts sitzt ein Mann auf einer Bank und redet mit dem Verkäufer oder der Verkäuferin.

Diese Darstellung wirkt sehr flächig, auch wurden die Figuren sehr vereinfacht.

Die Haut Merkurs ist in einem hellbraun-rosigen Farbton, die der Figuren im unteren Teil der Malerei in einem rötlich-braunen Farbton gemalt. Die Schatten sind mittel- oder dunkelbraun. Die Personen im unteren Register unterscheiden sich nicht in ihrer Hautfarbe.

Ein Beispiel für eine Alltagsszene mit sehr hohem Abstraktionsgrad befand sich früher an der Außenwand einer *taberna vaseria* in Pompeji I/8/10, heute in der Sammlung der Soprintendenza Archeologica di Pompei unter der Inv. 45622 (Abb. 53). Sie wird in die Mitte des 1. Jh. nach Christus bis etwa 79 n. Chr. datiert.

Dieses Fresko zeigt in den noch erhaltenen Teilen zwei unterschiedliche Szenen: Die eine Szene, welche sich auf der linken Seite befindet, stellt die Werkstatt eines Töpfers dar: Links ist ein Altar, es folgen vier Arbeiter in kurzen Tuniken an Töpferscheiben. Eine weibliche Figur reicht einem Arbeiter zwei Töpfe. Die zweite Szene rechts zeigt im oberen Bereich vermutlich zwei Tänzer und links von ihnen einen Eselskopf. Unten werkt ein Arbeiter an einem Tisch⁸⁴.



Abb. 52: Wandmalerei, Region IX/7/7, Pompeji, Soprintendenza Archeologica di Pompei, Inv. 40685.

⁸³ L. Franchi dell' Orto – A. Verrone (Hrsg.), Pompeji wiederentdeckt. Ausstellungskatalog Stuttgart – Hamburg (Roma 1993) 159 Nr. 13; Mielsch 2001, 168 Abb. 200.

⁸⁴ Ciarallo – De Carolis 1999, 164 Abb. 178.

Diese Malerei wurde sehr skizzenhaft ausgeführt. Bei der ersten Szene herrschen Umrisslinien vor, die teilweise mit Farbe ausgefüllt sind. Die Proportionen sind verkürzt, es gibt keine Darstellung der Räumlichkeit. Details wie Augen, Nase, Mund und Finger wurden nicht ausgeführt. Die zweite Szene wird von braunen „Strichmännchen“ belebt. In der ersten Szene sind die Männer hellbraun gestaltet, bei der Frau wird für Kopf und Arme weiße, für deren Füße braune Farbe verwendet. Hier handelt es sich um eine sehr untypische Darstellung, die vielleicht von keinem professionellen Maler stammt. Hier liegt der seltene Fall vor, dass in einer Malerei Frauen und Männer sowohl unterschiedliche als auch gleiche Hautfarbe haben. Der weiße Kopf der Frau lässt aber wegen ihrer braunen Füße keinen eindeutigen Schluß auf ihre Hautfarbe zu.



Abb. 53: Wandmalerei, Außenwand einer *taberna vaseria*, Region I/8/10, Pompeji, Soprintendenza Archeologica di Pompei, Inv. 45622, Mitte 1. Jh. – 79 n. Chr.

In leicht verkürzten Proportionen werden die Personen einer Wandmalerei aus der Casa sul Celio in Rom, die sich heute in drei Fragmenten im Archäologischen Nationalmuseum in Neapel unter den Inv. 84284, 84285 und 84286 befindet, präsentiert. Die Fragmente werden in die erste Hälfte des 4. Jh. n. Chr. datiert⁸⁵.

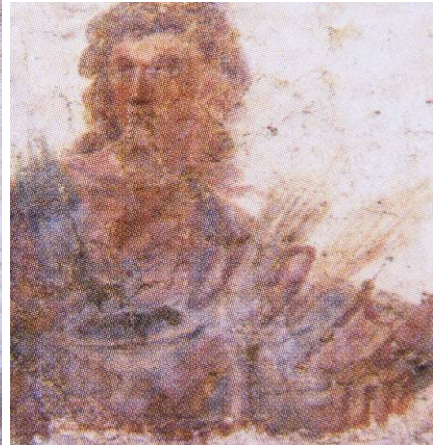
Das erste Fragment (Abb. 54a) stellt eine nach links gewandte Dienerin in einer reich verzierten Tunika dar. Mit der rechten Hand erhebt sie einen Becher, neben ihr steht eine Amphore. Der Diener auf dem zweiten Fragment (Abb. 54b) bringt ein Tablett mit Kuchen. Vom dritten Fragment (Abb. 54c) sind nur der Oberkörper und der Kopf eines Dieners in Tunika erhalten. In seinen Händen hält er ein Tablett mit Gemüse und einer Schüssel.

Die Hautfarbe der Frau auf dem ersten Fragment ist ocker mit hellbraunen Schatten, die Farbe der Füße braun und dunkelbraun. Gewand und Hintergrund wirken heller als auf den anderen Fragmenten. Der Diener auf dem zweiten Fragment hat dunkelbraune Hautfarbe, die Höhlungen sind ockerfarben oder gräulich-weiß. Für die Haut des Dieners am dritten Fragment wurde eine sehr rötlich-braune Farbe verwendet, die Stirn ist hellbraun, die Schatten sind dunkelbraun. Wenn man den hellen Hintergrund des ersten Fragmentes und den dunklen Hintergrund des zweiten vergleicht, dann hat der Diener im zweiten Fragment eine dunklere Hautfarbe, der Unterschied ist aber nicht so ausgeprägt wie es die Fotos suggerieren können. Der Diener auf dem dritten Fragment ist etwas dunkler als die Frau, auffallend ist der starke rote Farbton seiner Haut.

⁸⁵ V. Sampaolo, Frammenti di dipinti murali con dapiferi, in: Donati – Gentili 2005, 305 Abb. 158a-c.



Abb. 54a-c: Wandmalerei, Casa sul Celio, Rom, Archäologisches Nationalmuseum, Neapel, Inv. 84284-84286, erste Hälfte 4. Jh. n. Chr., Fragment 1-3, Ausschnitte.



B.3. Darstellungen mit eingeschränkter Farbskala und unterschiedlich hohem Abstraktionsgrad

Zu Beginn ein Beispiel mit höherer Abstraktion aus einem Korridor im Palast der Laterani unter S. Giovanni in Laterano (Abb. 55), Rom, das in hadrianische Zeit datiert wird: Links sitzt auf einem Hocker mit Polster ein Mann mit bloßem Oberkörper und blickt zu einer Frauengestalt in Tunika, Palla und vielleicht einem Kranz im Haar, die sich dem Mann zuwendet. In der Hand hält sie ein Saiteninstrument. Diese Szene könnte als Dichter mit seiner Muse interpretiert werden⁸⁶.



Abb. 55: Wandmalerei, Korridor, Palast der Laterani unter S. Giovanni in Laterano, Rom, hadrianisch.

Die kleinen Figuren wirken in ihren Proportionen natürlich. Höhungen und Schatten erscheinen sehr frei aufgesetzt. Details wie Augen, Nase und Mund werden durch einige Farbtupfer angedeutet.

Bei dieser Darstellung wurden nicht nur für die Figuren Brauntöne eingesetzt. So sind z.B. die Bodenlinie und der Hocker hellbraun, das Saiteninstrument dunkelbraun. Die Körper sind mit dunkler rotbrauner Farbe gemalt, es gibt einige hellbraune Stellen. Die Höhungen sind weiß, die Schatten und einige Konturlinien dunkelbraun. Mann und Frau haben die gleiche Hautfarbe, was vielleicht auch auf die sehr eingeschränkte Farbskala zurückzuführen ist.

Alltagsszenen auf dem Forum in Pompeji zeigen zwei Fragmente des Atriumfrieses aus dem Haus der Julia Felix, Pompeji⁸⁷, die sich heute im Archäologischen Nationalmuseum in Neapel unter den Inv. 9062 und 9065⁸⁸ befinden.

⁸⁶ Mielsch 2001, 166 Abb. 197.

Dieser Fries zeigt ein Bild der unterschiedlichsten Aktivitäten auf dem Forum: Stoff- und Viehhändler, Metallhandwerker, Brotverkäufer, Gemüsehändler, Schüler und Lehrer. Passanten flanieren vor dem Hintergrund monumentaler, mit Reiterstatuen geschmückter Kollonaden, man kann annehmen, dass sich die gezeigten Szenen vor den Sektoren des Forumsplatzes von Pompeji abspielen⁸⁹.

Der Abstraktionsgrad lässt sich durch leicht verkürzte Proportionen, Modellierung durch Höhungen und Schatten sowie andeutungsweise wiedergegebene Details charakterisieren. Die Darstellung der Figuren ähnelt sehr der Katakombenmalerei.



Abb. 56a-b:
Atriumfries, Haus
der Julia Felix,
Pompeji,
Archäologisches
Nationalmuseum,
Neapel, Inv. 9062
und Inv. 9065, 4.
Stil.

Die Malschicht auf Fragment Inv. 9062 (Abb. 56a) ist wesentlich besser erhalten als auf dem anderen Fragment. Darauf sind sechs erwachsene Personen und ein Kind bei ihrem Einkauf von Stoff und Geschirr zu sehen.

Die Hautfarbe ist bei allen Personen ein leicht ockerfarbenes Braun, das durch hellbraune Höhungen und dunkelbraune Schatten aufgelockert wird. Männer und Frauen haben die gleiche Hautfarbe. Braune Farbe kehrt auch bei Boden, Geschirr und den Kollonaden wieder. Bei den Gewändern wird außerdem Dunkelrot und Grün als Farben eingesetzt.

Diese Malerei ist vor allem in Brauntönen gehalten, die Gewänder sind aber bunt. Bei der Hautfarbe wird bei Frauen und Männern Hellbraun als Grundfarbe mit weißen Lichtern und dunkelbraunen Schatten verwendet.

⁸⁷ Coarelli 2002, 67. 321.

⁸⁸ Pedicini 1986, 168. 170.

⁸⁹ Coarelli 2002, 318.

Die Darstellung auf dem Fragment Inv. 9065 (Abb. 56b) wirkt verwaschen. Das Zentrum bildet eine Personengruppe, die um einen großen Gegenstand versammelt ist. Links stehen zwei Personen an einem Tisch, von rechts schreitet ein Mann ins Bild. Dieses Fragment wird von brauner Farbe dominiert. Die Hautfarbe ist mittelbraun und ocker mit vereinzelt weißen Höhlungen. Die Schatten und Konturlinien sind dunkelbraun. Mann und Frau haben in beiden Fragmenten dieselbe Hautfarbe.

B.3.a. Exkurs: Alltagsszenen in Pompeji und in den Hypogäen und Katakomben Roms als Beispiele „populärer Malerei“

Wie Abb. 51a-b, Abb. 52, Abb. 53, Abb. 54 a-c und Abb. 56 a-b gezeigt haben, ist bei „Alltagsszenen“ in der „populären Malerei“ die Hautfarbe von Mann und Frau gleich. Darum sei hier etwas ausführlicher auf dieses Genre eingegangen.

Mit „Alltagsszenen“ sind Szenen gemeint, die Menschen bei ihrer Arbeit, Freizeit oder bei Festen zeigen. Davon unterscheiden sich Szenen mit mythologischen Themen.

Die Malerei in reduziertem, nicht hellenistischem Stil wird von E. de Carolis „populäre Malerei“ genannt, wobei er ihre Sujets nicht nur auf Alltagsszenen beschränkt sieht, sondern sie auch auf die Darstellungen auf Hausaltären und – mit einem gewissen Vulgarismus – erotische Szenen ausweitet⁹⁰. Im Gegensatz dazu steht das nach einem griechischen Vorbild gemalte, manchmal zusätzlich mit archaisierenden Elementen versehene römische Wandbild, mit dem der Hausherr seine Bildung zeigen wollte⁹¹.

Die Alltagsszenen der „populären Malerei“ lassen sich durch eine lockere, skizzenhafte Darstellung mit wenigen Pinselstrichen charakterisieren und zeichnen sich durch eine eingeschränkte Farbskala sowie eine einfache, unüberlegte „Manier“ ohne große künstlerische Inspiration aus. Ab dem 4. Jh. n. Chr. finden sich solche Szenen in der Grabmalerei, aber schon ab dem 3. Jh. n. Chr. verdrängen Darstellungen der Landarbeit sakralidyllische Landschaften. Dienerfiguren sind ab dem 3. und 4. Jh. ein beliebtes Motiv für Haus- und Grabdekorationen⁹². Ein Beispiel dafür ist die Dekoration im Hypogäum des Trebius Justus an der Via Latina in Rom, das ins 4. Jh. datiert wird⁹³.

Auch in den Katakomben Roms gibt es Alltagsszenen. A. Nestori zählt acht Szenen mit Gewerbetreibenden auf⁹⁴. Leider sind in den meisten Szenen nur Männer dargestellt, nur in zwei Szenen gibt es Frauen, aber in diesen wiederum ohne Männer, die man als Vergleichskriterium für die Hautfarbe hätte heranziehen können⁹⁵. Abb. 56a-b erinnert in seinem



Abb. 57: Wandmalerei, Region VI/7/8-9, Pompeji, Archäologisches Nationalmuseum, Neapel, Inv. 8991, 1. Jh. n. Chr., Ausschnitt.

⁹⁰ De Carolis 1997, 55-57.

⁹¹ Schefold 1952, 33.

⁹² De Carolis 1997, 55; Mielsch 2001, 164. 166. 173.

⁹³ Andrae 1998, 464 Abb. 660; Baldassare u. a. 2002, 359. 362; Rea 2004, 88 Abb. 78. 94 Abb. 82.

⁹⁴ Nestori 1993, 102. 109. 130-132. 148. 207.

⁹⁵ Wilpert 1903, 534; Wilpert 1903T, 143b; Nestori 1993, 207. 109. bzw.: Nestori 1993, 207; Deckers u. a. 1987 1, 209. 214-215. 217.

Abstraktionsgrad sehr an die später angeführte christliche Katakombenmalerei. Als weiteres Beispiel von vielen sei hier eine Prozession von Holzarbeitern einer Wandmalerei in Pompeji (Abb. 57) aus der Region VI/7/8-9 erwähnt, die heute unter Inv. 8991 zum Bestand des Archäologischen Nationalmuseums in Neapel gehört und ins 1. Jh. n. Chr. datiert wird. Verkürzte Proportionen, Modellierung nicht durch breite Farbskala, sondern durch sparsam eingesetzte Höhungen und Schatten, das Fehlen einzelner Finger, teilweise nur angedeutete Augen, Nasen und Münder zeichnen sowohl die Alltagsszenen als auch die christliche Katakombenmalerei Roms aus. Auch die christliche Katakombenmalerei ist „populäre Malerei“. Die bei De Carolis angeführte Charakterisierung⁹⁶, die am Beginn dieses Kapitels erwähnt wurde, trifft auf die christliche Katakombenmalerei zu. Es ist zumindest eine Überlegung wert, dass die christliche Katakombenmalerei neben dem höheren Abstraktionsgrad auch die gleiche Hautfarbe von Mann und Frau aus der „populären Malerei“ übernommen hat, die auch die Alltagsszenen kennzeichnet.

B.4. Darstellungen kleiner Figuren auf Friesen

Kleine Figuren mit wenigen Details, aber natürlichen Proportionen sowie Höhungen und Schatten sind auf dem schwarzen Fries aus dem Raum C der Villa Farnesina in Rom (Abb. 58) zu sehen, der heute unter Inv. 1080 im Palazzo Massimo, Rom, ausgestellt wird. Er ist um das Jahr 20 v. Chr. zu datieren.



Abb. 58: Schwarzer Fries, Raum C, Villa Farnesina, Rom, Palazzo Massimo, Rom, Inv. 1080, 20 v. Chr., Ausschnitt.

Dieser Fries zeigt Gerichtsszenen. In fast allen Abschnitten ist ein Herrscher dargestellt, an den sich verschiedene Personen, manchmal mit strittigen Gegenständen in ihren Händen, wenden. Daneben wird meist die Vorgeschichte der Verhandlung gezeigt. Die Herrscherfigur kann als Amanis, einer der sieben Weisen, gedeutet werden.

Der Fries ist dem späten zweiten Stil zuzuordnen⁹⁷.

Die Haut der Männer ist in dunklem Rotbraun gemalt, die Höhungen sind weiß, Schatten und die angedeuteten Details wie Augenhöhlen sind dunkelbraun. Die gezeigten Frauen haben eine hellbraun-rosa Farbe, die von weißen Höhungen und braunen Schatten belebt wird. Die Hautfarbe der Frauen ist deutlich von der Hautfarbe der Männer unterschieden. Nur die Herrschergestalt auf dem Thron hat eine noch hellere Hautfarbe als die Frauen. Ihr Gesicht wird in einem sehr hellen Rotbraun dargestellt, der rechte Arm ist etwas dunkler. Offensichtlich haben bei diesem Beispiel die natürlichen Proportionen größeren Einfluss auf die Hautfarbe als die fehlenden Details und die nicht sehr nuancenreiche Modellierung. Es könnte jedoch auch sein, dass die oben angeführten Themen als mythologische Themen aufgefasst wurden und deshalb der Unterschied in der Hautfarbe betont wurde.

⁹⁶ De Carolis 1997, 55-57.

⁹⁷ Brigantini – de Vos 1982, 257 Taf. 139 ; Mielsch 2001, 53. 60. 63. 65 Abb. 66.

Gleiche Hautfarbe bei Mann und Frau trotz eines mythologischen Themas findet sich auf dem Fries unter dem Kandelaber auf einer Wandmalerei im Triclinium in der Casa dei Vettii in Pompeji (Abb. 59)⁹⁸, der dem 1. Jh. n. Chr. zugerechnet wird⁹⁹.

Gezeigt wird vermutlich der Kampf zwischen Apoll und Python um die Herrschaft des Heiligtums von Delphi. Links steht eine Frau mit einem Rind, es folgt eine Schlange, die sich um einen Stein windet. Nach der Darstellung des Apoll mit Lyra ist schließlich rechts eine weibliche Figur mit einem Stab zu sehen, die sich auf eine Säule stützt. Hinter ihrem Rücken könnte man den Teil eines Bogens erkennen.

Hier sind die Proportionen der Figuren etwas verkürzt, vor allem sind die Köpfe etwas zu groß für die Körper. Dafür wurden Details wie Augen, Nasen und Ohren und sogar einige Finger berücksichtigt.

Die Hautfarbe ist bei allen Personen ein sehr helles Braun mit breiten weißen Flächen. Die Schatten und Konturlinien sind dunkelbraun. Nicht nur die Personen, auch das Rind ist in heller brauner Farbe mit weißen Flächen gemalt, die Schlange ist grünlich-weiß. Vielleicht ist für die gleiche Hautfarbe bei Mann und Frau auch die reduzierte Farbskala verantwortlich.



Abb. 59:
Fries, Tri-
clinium,
Casa dei
Vettii,
Pompeji, 1.
Jh. n. Chr.,
Ausschnitt.

B.5. Darstellungen mit hohem Abstraktionsgrad

Ein weiteres Fragment des Nilmosaiks aus Palestrina, das ins späte 2. Jh. v. Chr. datiert wird, befindet sich als Fragment 16 (Abb. 60) im Nationalmuseum Prenestrino, Palazzo Colonna Barberini¹⁰⁰.

Darauf ist ein als Durchgang dienendes Bauwerk mit einem Dach auf vier Säulen zu sehen. „Durch diesen Bau zieht eine Prozession von vier Priestern mit bloßen Oberkörpern, die auf einem Traggestell einen Kandelaber transportieren. Dahinter folgen weitere Priester, die Stäbe mit Göttersymbolen tragen. Vor dem Tetrakonion sitzt ein Mann mit bloßem Oberkörper am Boden ...“¹⁰¹ Rechts vom Tetrakonion ist eine Anubis-Statue aufgestellt. Dahinter haben sich einige bekränzte Frauen mit Musikinstrumenten in ihren Händen versammelt. Neben dem Sockel der Anubis-Statue steht eine leicht vorgebeugte Frau¹⁰², die eine Trommel schlägt. P. G. P. Meyboom hält den Kandelaber für eine Ergänzung und interpretiert das Traggestell als Sarg. Gemäß seiner Interpretation würde diese Szene die Prozession der Wiederbelebung des Osiris darstellen¹⁰³.

⁹⁸ Mazzoleni – Pappalardo 2005, 345. Die Abbildung ist allerdings seitenverkehrt, siehe z. B. die wesentlich kleinere Abbildung bei: Schefold 1952, Taf. 31; Liberati – Bourbon 1996, 188.

⁹⁹ Mazzoleni – Pappalardo 2005, 334.

¹⁰⁰ Andreae 2003, 102-103. 79.

¹⁰¹ Andreae 2003, 102.

¹⁰² Andreae 2003, 102.

¹⁰³ Meyboom 1995, 57-60.

Obwohl dieses Fragment vom gleichen Mosaik wie Abb. 36 stammt und auch denselben Abstraktionsgrad aufweist, gibt es hier keinen geschlechtsspezifischen Unterschied in der Hautfarbe. Der am Boden sitzende Mann links im Vordergrund hat rotbraune Haut mit weißen Höhungen und dunkelbraunen Linien, die Haut der Priester hinter ihm ist hellbraun mit breiten hellgelben Höhungen. Die Männer und Frauen hinter und vor der Anubis-Statue haben teils hellgelbe, teils hellbraune oder braune Hautfarbe. Die braune Haut der Frau vor der Anubis-Statue ist dunkler als die fast weiße Haut der Frau hinter der Statue. Betrachtet man den Schattenverlauf am Boden, so könnten die Hautunterschiede eher durch das von links vorne einfallende Licht bestimmt sein. Aber auch Licht-Schatteneffekte können bei diesem Ausschnitt nicht alle Unterschiede der Hautfarbe, auch innerhalb der Geschlechter, klären.



Abb. 60: Fragment 16 des Nilmosaiks, Palestrina, Nationalmuseum Prenestrino, Palazzo Colonna Barberini, Fragment Nr. 16, spätes 2. Jh. v. Chr., Ausschnitt.

Im folgenden Abschnitt sollen einigen Darstellungen mit mythologischen Themen behandelt werden. Aus der Region VIII in Pompeji stammt das Fragment einer Malerei mit der Darstellung der Rückkehr des Odysseus (Abb. 61), das unter Inv. 14 231 von der Soprintendenza Archeologica di Pompei aufbewahrt wird.

Im Vordergrund sitzt Odysseus auf einem Dreifuß. Vor ihm sind zwei Frauen, eine wäscht ihm die Füße. Eine dritte Frau steht im Hintergrund vor einer *tholos*. Die den Fuß waschende Frau wird als Amme Euriclea interpretiert, die zweite Frau als Penelope oder als Dienerin, da auch die Frau im Hintergrund Penelope sein könnte¹⁰⁴.

Odysseus ist mit rotbrauner Haut dargestellt, die breiten Höhungen sind weiß, die Schatten in dunklem Rotbraun gemalt. Das Auge ist ein grauer Farbkleck. Die Haut der Frauen ist hellbraun, ein Wenig ins orangefarbene gehend. Die breiten Höhungen sind weiß, die Schatten und Augen grau. Trotz der hohen Abstraktion ist hier durch das mythologische Thema die Hautfarbe von Mann und Frau stark unterschieden.

Eine andere Szene der Odysseus-Erzählung zeigt ein Fragment des Odysseefrieses (Abb. 62) aus einem Haus am Esquilin, Via Graziosa, Rom, das sich heute in der Biblioteca Vaticana in der „Sala delle Nozze Aldobrandine“ befindet und ins 1. Jh. v. Chr. datiert wird. Es hat Odysseus im Land der Lästrygonen zum Thema¹⁰⁵.

¹⁰⁴ L. Fergola, Il ritorno di Ulisse, in: Guzzo 1997, 116 Nr. 67.

¹⁰⁵ H. Speier, Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom⁴ (Tübingen 1963) 355: Standortnummer 414; R. Biering, Die Odysseefresken vom Esquilin (Deutschland [ohne Stadt] 1995) 13: Bild 2; Mielsch 2001, 50 Abb. 47; Baldassare u. a. 2002, 114; Mazzoleni – Pappalardo 2005, 175.

Die Landschaft zeigt links das Meer mit zwei Schiffen und einer männlichen Gestalt, dann die Küste mit zwei großen Felsen im Vordergrund. Im rechten Felsen ist eine Höhle erkennbar. In diese (Theater-)Landschaft sind von links nach rechts folgende Figuren gestellt: eine am Boden sitzende weibliche Figur, die sich mit der Rechten auf den Boden stützt und in der Linken einen Zweig hält, eine schreitende weibliche Figur mit einer Kanne in der rechten Hand, die Linke im Redegestus erhoben. Sie geht auf drei Männer mit Speeren zu. Rechts im Vordergrund weiden Schafe, im Hintergrund Rinder. Auf dem rechten Felsen liegt eine weitere Figur.

Dieser Fries ist im frühen zweiten Stil gemalt. Er wird von gewaltigen Felsformationen dominiert, die Figuren, mit griechischen Namensbeschriftungen versehen, sind fast nebensächlich. Die Hell-Dunkel-Kontraste der Landschaft wurden durch Restauratoren im 19. Jh. verstärkt¹⁰⁶.

Die Haut der Männer wird von dunkler rotbrauner Farbe dominiert, wobei der Mann im Boot etwas röter ist. Der Mann auf dem Felsen ist hellbraun, möglicherweise handelt es sich um einen Faun. Die Höhlungen sind weiß, die Schatten dunkelbraun. Die Frauen haben rosa oder hellgelbe Hautfarbe mit braunen und grauen Schatten. Bedingt durch das Thema ist die Hautfarbe bei Mann und Frau trotz hoher Abstraktion verschieden. Die Proportionen sind aber annähernd natürlich.



Abb. 61: Wandmalerei, Region VIII, Pompeji, Soprintendenza Archeologica di Pompei, Inv. 14 231, Ausschnitt.

Abb. 62: Odysseefries, Esquilin, Rom, Biblioteca Vaticana, 1. Jh. v. Chr., Ausschnitt.



¹⁰⁶ Mielsch 2001, 50. 52.

Es gibt auch Figuren mit viel höherem Abstraktionsgrad als in den vorhergegangenen Beispielen:

Eine Landschaft an der Meeresküste zeigt ein Fries im Korridor F der Villa Farnesina in Rom, der sich heute unter Inv. 216 im Palazzo Massimo, Rom, befindet und von einigen Forschern um 21 v. Chr. datiert wird¹⁰⁷.

Im Vordergrund steht links ein Standbild auf einem Sockel, in Bildmitte befindet sich ein großer Gebäudekomplex. Eine Brücke führt von dort zu einem Heiligtum auf einer Landzunge oder Insel. Die Figuren sind hauptsächlich im Vordergrund verteilt: Fischer (Abb. 63a), die ihr Netz einholen, Spaziergänger, eine Frau mit einem Krug am Kopf in Begleitung ihrer Kinder (Abb. 63b) und ein Reiter.

Diese Malerei „... ist mit raschen Pinselstrichen hingeworfen, belebt von Personen, die nur als Silhouette erscheinen“¹⁰⁸. Die Proportionen sind natürlich, Details wurden nicht gemalt. Höhungen gibt es nur beim Standbild links im Vordergrund. Die Hautfarbe der Personen ist braun oder dunkelbraun und weder vom Alter noch vom Geschlecht abhängig. Hier handelt es sich um eine idyllische „Alltagsszene“ am Meer, nicht um eine mythologische Szene wie z.B. in Abb. 62, dort allerdings mit einem etwas geringeren Abstraktionsgrad.



Abb. 63 a-b: Wandmalerei, Korridor F, Villa Farnesina, Rom, Palazzo Massimo, Rom, Inv. 216, um 21 v. Chr.. Ausschnitte.

Ebenfalls in äußerst hoher Abstraktion sind Landschaft und Figuren einer Wandmalerei aus dem Wintertriclinium der Villa Farnesina (Abb. 64) in Rom dargestellt, die sich heute unter der Inv. 180 im Palazzo Massimo alle Terme befindet und wie die vorhergehende Landschaft von einigen ins Jahr 21 v. Chr. datiert wird¹⁰⁹.

Sie ist auf den Feldern zwischen den gemalten Kandelabern zu sehen und zeigt „... mit parataktischer Dekoration auf schwarzem Grund ... zart gemalte sakral-idyllische Landschaften im alexandrinischen Geschmack auf den glatt polierten Feldern, mit einer Fülle von Figuren, von Wanderern und Schiffen“¹¹⁰.

Diese Landschaften stehen am Übergang vom zweiten zum dritten Stil¹¹¹. Die Figuren sind natürlich proportioniert, ihre Gliedmaßen werden von dünnen Strichen gebildet.

Bei diesen Figuren kann aufgrund ihrer Skizzenhaftigkeit schwer zwischen Mann und Frau unterschieden werden. Die Haut wird mit rotbraunen und weißen Pinselstrichen dargestellt, die Standbilder mit gelben. Höhungen sind keine festzustellen, die besonders bei den Standbildern gut sichtbaren Schatten sind grau, das Gewand erscheint in einer anderen Farbe als die Haut. Die unterschiedlichen Hautfarben könnten ein Hinweis auf das

¹⁰⁷ Bragantini – de Vos 1982, 351 Taf. 216; Di Mino 1998, 119 Abb. 141; Mazzoleni – Pappalardo 2005, 210. 238-239.

¹⁰⁸ Mazzoleni – Pappalardo 2005, 213.

¹⁰⁹ Bragantini – de Vos 1982, 253-270 Taf. 135-152; Mazzoleni – Pappalardo 2005, 210. 230-231.

¹¹⁰ Mazzoleni – Pappalardo 2005, 213.

¹¹¹ Ebd.

Geschlecht sein, aber auch, wie einige vorhergehende Beispiele gezeigt haben, mit Licht und Schatten oder Vorder- und Hintergrund zusammenhängen.



Abb. 64: Wandmalerei, Wintertriclinium, Villa Farnesina, Rom, Palazzo Massimo, Rom, Inv. 180, um 21. v. Chr., Ausschnitt.

Die sehr abstrakten Figuren auf einer Wandmalerei an der Südwand des Tablinums in der Casa di Marcus Lucretius Fronto in Pompeji (Abb. 65)¹¹² wurden vor dem Hintergrund einer Küstenlandschaft dargestellt.

Auf einer an die Wand gemalten *pinax* sieht man im Vordergrund an der Meeresküste Menschen in einem Boot. Links führen Stufen zum Ufer. Auf einer grünen Uferzone stehen weitere Figuren, dahinter sind Gebäude, die auf der hintersten Bildebene durch Bäume, Berge und einen blauen Himmel gerahmt sind.

Bei den Figuren wurde die Darstellung auf das Wesentliche reduziert. Nur Rumpf, Kopf und verkürzte Arme sind erkennbar, eine gewisse Dreidimensionalität wird durch weiße Höhungen erreicht.



Abb. 65:
Wandmalerei,
Tablinum, Casa di
Marcus Lucretius
Fronto, Pompeji,
Ausschnitt.

Die Hautfarbe der Figuren im Boot ist weiß mit braunen Schatten, nur die linke Figur ist rotbraun. Die gelben Figuren am Ufer haben weiße Höhungen, wobei man kaum zwischen Gewand- und Hautfarbe unterscheiden kann. Die Figur links am Ufer ist weiß mit grauen Schatten. Auch bei diesem Beispiel kann man nicht zwischen Mann und Frau unterscheiden, deshalb lassen sich die unterschiedlichen Hautfarben auch schwer Männern

¹¹² Zanker 1995, Taf. 16; Mazzoleni – Pappalardo 2005, 280. 288.

oder Frauen zuordnen. Die kleinen Figuren am Ufer könnten Kinder sein, die dann dieselbe Hautfarbe wie die Erwachsenen am Ufer hätten.

Eine idyllische Landschaft zeigt uns eine Wandmalerei aus der *villa rustica* des Agrippa Postumus in Boscotrecase¹¹³ (Abb. 66), die sich heute im Archäologischen Nationalmuseum von Neapel befindet, die Inv. 147501 trägt und ans Ende des 1. Jh. v. Chr. zu datieren ist¹¹⁴.



Abb. 66: Wandmalerei, *villa rustica* des Agrippa Postumus, Boscotrecase, Archäologisches Nationalmuseum, Neapel, Inv. 147501, 1. Jh. v. Chr., Ausschnitt.

Diese Malerei stellt „... ein ländliches Heiligtum auf einer zerklüfteten, wie eine Insel aus dem weißen Hintergrund auftauchenden Felsbank dar, angelegt um eine Säule mit einer Vase auf dem Abakus und einem heiligen Baum“¹¹⁵. Am Fuße der Säule ist eine sitzende Götterstatue aufgestellt, zu der zwei Frauen und ein Kind schreiten. In der linken Bildhälfte lehnt sich ein Hirte inmitten seiner Ziegen an den Sockel der Säule. Den Hintergrund bilden weitere Gebäude, Bäume und ein Wanderer.

Im dritten Stil gemalt, wurde die Wand als Malhintergrund aufgefasst. Der Künstler wollte offenbar einen „traumhaft irrationalen Eindruck“ erzeugen¹¹⁶.

In dieser Darstellung wurden die natürlich proportionierten Gliedmaßen wieder genauer ausgeführt, es sind sogar einige Finger zu erkennen. Nur das Kind wurde auf seinen Rumpf mit einem Punkt als Kopf und einem kurzen Arm reduziert.

Die Hautfarbe des Hirten ist dunkelbraun mit weißen Höhlungen. Die Frauen haben braune Hautfarbe mit, vor allem auf der Stirn, breiten weißen Höhlungen. Die Haut des Kindes wurde mit dunkelbrauner Farbe gemalt, die des sitzenden Wanderers im Hintergrund in heller rotbrauner Farbe. Für das Standbild wurde gelbe Farbe mit weißen Höhlungen verwendet. Bei den Männern tritt in dieser Darstellung die „klassische“ dunkelbraune oder rotbraune Hautfarbe auf. Die etwas hellere braune Hautfarbe der Frauen ist trotz der weißen Höhlungen untypisch. Diese Szene läßt sich weder als mythologische Szene noch als Alltagsszene einordnen, vielleicht ist auch hier die Hautfarbe wie in Abb. 63 a-b, Abb. 64 und Abb. 65 von anderen Faktoren wie z. B. Licht und Schatten abhängig.

Als Übergang zur Sepulkral- und Katakombenmalerei sei hier noch eine weitere „idyllische Landschaft“, allerdings mit Figuren von etwas geringerer Abstraktion als die vorhergehenden, gezeigt. Sie stammt von einer Lünette aus einem Grab in Caivano (Abb.

¹¹³ Mielsch 2001, 71 Abb. 73; Mazzoleni – Pappalardo 2005, 258.

¹¹⁴ Pedicini 1986, 130; Baldassare u. a. 2002, 155.

¹¹⁵ Mazzoleni – Pappalardo 2005, 260.

¹¹⁶ Ebd.

67), befindet sich heute im Archäologischen Nationalmuseum in Neapel und wird in in hadrianische Zeit datiert¹¹⁷.

Links steht vor einem Felsen ein dreibeiniger Tisch mit Geschirr. In Bildmitte lagern Männer und Frauen auf Polstern um einen runden Tisch, jemand bringt ihnen gerade einen Krug. Rechts findet sich eine Gruppe bei einer Säule ins Gespräch vertieft. Den Hintergrund bilden das Meer mit einem von Ruderern besetzten Boot und eine Insel, auf der Felsen, Bäume und Tempel zu sehen sind. Die Figuren im Vordergrund werden mit verkürzten Proportionen dargestellt, bei den Gliedmaßen kann man im Unterschied zu Abb. 66 oder auch Abb. 63a-b und Abb. 64 die Muskulatur gut erkennen. Die Ruderer gleichen denen in Abb. 65.

Die Hautfarbe aller Gestalten ist rotbraun, nur die drei hinteren der mittleren Gruppe haben grau-braune Hautfarbe. Diese Farbe wurde aber auch für ihr Gewand verwendet. Vielleicht sollten diese Personen durch die blasse Farbe in den Hintergrund gerückt werden. Bei einer Figur gibt es weiße Höhlungen, die Schatten und vereinzelt Konturlinien sind dunkelbraun. Mann und Frau werden durch ihre Frisuren, nicht jedoch durch die Hautfarbe unterschieden.



Abb. 67: Wandmalerei, Lünette, Grab in Caivano, Archäologisches Nationalmuseum, Neapel, hadrianische Zeit, Ausschnitt.

B. Katakombenmalerei

C.1. Katakombenmalerei mit mythologischen Szenen

Wurde in den vorhergehenden Beispielen vor allem auf die Malerei in Häusern eingegangen, steht nun die Malerei in den Katakomben Roms im Vordergrund. Dabei wird zuerst das „pagane“ Umfeld untersucht, in dem die christliche Malerei entstanden ist.

C.1.a. Beispiele aus unterschiedlichen Themenkreisen

Dionysos mit seinem Gefolge und Ariadne begegnen uns auf einer Malerei am Grab χ in der Nekropole unter St. Peter, Rom (Abb. 68), die um 240 n. Chr. datiert wird.

¹¹⁷ Mielsch 2001, 189 Abb. 225.

Im Zentrum der Darstellung steht Dionysos, der sich auf einen Begleiter stützt. Vor ihm liegt Ariadne, die sich ihm zuwendet. Weitere Männer- und Frauengestalten bilden das Gefolge. Die Figuren sind lang gestreckt und wirken „übertrieben röhrenförmig“. Starke Schattenkonturen und leichte Aufhöhungen lassen sie sehr plastisch wirken¹¹⁸. Teilweise durch den schlechten Erhaltungszustand bedingt, sind nicht alle Details zu erkennen.

Für Dionysos wurde eine rotbraune Hautfarbe gewählt, im Brust-, Bauch- und Beckenbereich ist sie gelb-braun, ebenso die Höhungen. In diesen Farben ist auch Ariadne dargestellt, deren Beine sind gelb-braun, am dunkelsten wirkt der rechte rotbraune Ellbogen. Ihre Schatten wurden mit brauner und dunkelbrauner Farbe gemalt. Die übrigen Figuren sind je nach Geschlecht rotbraun oder gelb-braun. Die dunkelste Gestalt ist Dionysos' rechter Begleiter in dunkler rotbrauner Farbe, die linke Figur könnte trotz der rotbraunen Farbe aufgrund der Körperform auch eine Frau sein. Hier sind also Mann und Frau unterschieden, wenn auch bei weitem nicht so stark wie z. B. in Abb. 32. Die Verwendung gleicher Hauttöne bei Ariadne und Dionysos ist uns schon bei den Beispielen mit geringem Abstraktionsgrad auf Abb. 45 und mit etwas höherem Abstraktionsgrad – wie in Abb. 68 – auf Abb. 47 begegnet.



Abb. 68. Wandmalerei, Grab χ , Nekropole unter St. Peter, Rom, um 240 n. Chr.

An einem Arkosol in der Katakombe der Vibia, Rom, ist eine Verfolgungsszene (Abb. 69) zu sehen, die an das Ende des 4. Jh. datiert wird.

Ein Mann in kriegerischer Kleidung verfolgt von links mit gezücktem Schwert eine Frau, die besonders durch einen heruntergefallenen Umhang und Blätter im Haar charakterisiert ist. Beide sind im Knielaufschema dargestellt. Eine mögliche Deutung dieser Szene ist die Verfolgung Helenas durch Menelaos nach der Einnahme Trojas¹¹⁹.

Die Proportionen der Protagonisten sind verkürzt. Die Haut des Verfolgers ist dunkel- und rotbraun, die Höhungen hellbraun. Konturlinien und Schatten sind mit dunkelbrauner Farbe gemalt. Die Haut der Fliehenden ist mit hellrosa Farbe dargestellt. Es gibt weiße Höhungen, die Konturlinien sind rot, rotbraun und dunkelbraun. Besonders dunkel erscheint ihre rechte Hand mit rötlich-grauer Farbe, die vielleicht auf einen Schatten hinweist. Obwohl es sich hier um ein Beispiel mittlerer Abstraktion handelt, ist wegen des mythologischen Themas die Hautfarbe bei Frau und Mann stark unterschieden.

Auf eine spätantike Jenseitsvorstellung nimmt eine weitere Malerei derselben Katakombe (Abb. 70) Bezug, die in spätkonstantinischer Zeit entstanden ist.

¹¹⁸ Mielsch 2001, 159 Abb. 186. Obwohl keine Katakombenmalerei, wird dieses Beispiel als Sepulkralmalerei hier angeführt.

¹¹⁹ Mielsch 2001, 135-136. 137 Abb. 167.

Diese Szene lässt sich durch Beischriften deuten. Sie zeigt am linken Bildrand die *introductio Vibiae*, die Einführung der Vibia ins Jenseits – mittels eines Tores dargestellt – durch einen *angelus bonus*, der die Stelle Merkurs vertritt. Die Verstorbenen, welche in der oberen Bildhälfte bekränzt bei einem Seligenmahl im Freien liegen, begrüßen Vibia mit dem *iudicio bonorum*, der Entscheidung der Seligen.

Die Malweise zeichnet sich durch lockere Umrisse und großflächige Aufhöhungen aus. Die Farben sind heller und kräftiger als im 4. Jh.¹²⁰, die Proportionen der Figuren allerdings stark verkürzt.

Bei fast allen Figuren wurde als Hautfarbe Dunkelbraun verwendet, für die Konturlinien dunkelbraune oder blau-schwarze Farbe. Durch die oben erwähnten großflächigen weißen Höhungen wirken die drei links beim Bankett lagernden Figuren wesentlich heller. Vor allem bei den beiden ersten dominiert die weiße Farbe, ihre braune Haut wirkt wie ein Schatten. Die dunkelbraun-bläulich mit weißen Höhungen dargestellte Vibia hat beim Durchschreiten des Tores eine dunklere Hautfarbe als der *angelus bonus*. Die Frau in der Mitte des Mahls liegt mit ihrer rotbraunen Hautfarbe auch farblich in der Mitte zwischen den durch die Höhungen hellhäutigen Lagernden links und den Lagernden rechts mit dunkler Hautfarbe. Die Hautfarbe ist also bei dieser Darstellung unterschiedlich, aber nicht unbedingt vom Geschlecht abhängig.



Abb. 69: Wandmalerei, Arkosol, Katakomben der Vibia, Rom, Ende 4. Jh.

Abb. 70: Wandmalerei, Katakomben der Vibia, spät-konstantinisch, Ausschnitt.



¹²⁰ Fink – Asamer 1997, 45; Mielsch 2001, 133-134 Abb. 163.

C.1.b. Beispiele mit Herkuleszenen

Hier seien einige Beispiele, vor allem aus der „Neuen Katakombe“ an der Via Latina gezeigt, die in ihrer Datierung und mit einem einer Szene aus der Schöpfungsgeschichte ähnlichen Motiv (Abb. 74) schon zu der Katakombenmalerei mit alttestamentlichen Szenen überleiten.

Das erste Beispiel stammt aus der Laibung des linken Arkosols im Raum N (Abb. 71), dessen Entstehung wie die der folgenden Wandmalereien aus dem Raum N im dritten Viertel des 4. Jh. n. Chr. angenommen wird¹²¹.

Darauf reichen der links stehende Herkules und Athena einander die Hand. Beide haben einen teilweise abgefallenen blauen Nimbus um den Kopf. Herkules ist durch Löwenfell und Keule, Athena durch ihre Waffen gekennzeichnet.¹²²

Die Proportionen der Dargestellten sind etwas verkürzt. Die Haut Herkules' ist rotbraun, durch braune Schatten und helle rotbraune Höhungen wirkt er sehr plastisch. Die Konturlinien sind dunkelbraun. Auch Athena hat rotbraune Haut mit dunkelbraunen Konturlinien. Die gleiche Hautfarbe zeigt sich besonders an den aufeinander liegenden Armen. Das Gesicht Athenas wirkt dennoch um eine Nuance heller. Dieses Beispiel hat bei mittlerem Abstraktionsgrad trotz mythologischer Thematik keinen Unterschied bei der Farbenwahl der Haut von Mann und Frau.



Abb. 71: Wandmalerei, Laibung des linken Arkosols, Raum N, „Neue Katakombe“ an der Via Latina, drittes Viertel 4. Jh. n. Chr.



Abb. 72: Wandmalerei, Laibung des rechten Arkosols, Raum N, „Neue Katakombe“ an der Via Latina, drittes Viertel 4. Jh. n. Chr.

Als Vergleichsbeispiel zu Abb. 74a wird die Malerei an der Laibung des rechten Arkosols im Raum N derselben Katakombe vorgestellt (Abb. 72), die Herkules mit dem Baum der Hesperiden zeigt¹²³.

Rechts vor einem Baum, um den sich eine Schlange windet, steht der junge Herkules, wieder durch Keule und Löwenfell charakterisiert.

Der fast natürlich proportionierte Herkules hat ziegelrote Haut, die an manchen Stellen durch die Modellierung fast weiß ist. Die dicken Konturlinien sind in einem etwas dunkleren Ziegelrot gemalt.

¹²¹ Tronzo 1986, 17; Ferrua 1991, 134 Abb. 132. 158; Pavia 2000, 304.

¹²² Ferrua 1991, 140.

¹²³ Ferrua 1991, 135 Abb. 137.

Auf einer Malerei in der Lünette des rechten Arkosols im Raum N derselben Katakombe (Abb. 73) führt Herkules als Bezwinger des Todes Alkestis aus dem Hades¹²⁴. Am rechten Bildrand sitzt vor der mit einem Vorhang verhängten Tür eines Hauses Admetos mit einer Lanze in seiner Rechten. Im Zentrum des Bildes, wieder durch Keule, Löwenfell und einen Nimbus gekennzeichnet, hält Herkules den gebändigten Zerberus an einem Halsband. Mit der Rechten präsentiert er die links von ihm stehende Alkestis ihrem Gatten. Links wird durch einige breite Pinselstriche der Eingang des Hades angedeutet¹²⁵.

Die Proportionen der Dargestellten sind leicht verkürzt. Alle haben dunkle rotbraune Hautfarbe, wobei die Haut Alkestis' besonders im fast dunkelbraunen Gesicht noch etwas dunkler ist. Zur Modellierung der Körper wendete der Maler weiße Höhungen und einige hellere rotbraune und hellbraune Stellen an. Die Konturlinien sind rot- und dunkelbraun. Die Hautfarbe ist bei Mann und Frau annähernd gleich, nur Alkestis ist um eine Spur dunkler als ihr Gatte und Herkules.



Abb. 73: Lünette, rechtes Arkosol, Raum N, „Neue Katakombe“ an der Via Latina, drittes Viertel des 4. Jh. n. Chr.

Aus einer Wandmalerei an der Rückwand einer Grabkammer des Hypogäums der Aurelier an der Via Manzoni, Rom, seien hier zwei Szenen des unteren Registers (Abb. 74a-b) vorgestellt. Datiert wird diese Malerei vor dem Bau der aurelianischen Mauer, also vor 217 n. Chr.¹²⁶

Die rechte Szene zeigt die Rückkehr des Odysseus (Abb. 74b). Neben einem Webstuhl steht Penelope und redet mit dem rechts auf einem kleinen Hügel sitzenden Odysseus. Die linke Szene (Abb. 74a) zeigt eine von links kommende nackte, bartlose männliche Gestalt, die mit ihrer linken Hand die Rechte einer nackten weiblichen Figur hält. Diese fasst, von einem Baum getrennt, eine weitere weibliche Figur an der Hand. Mit etwas Fantasie kann man vielleicht eine Schlange erkennen, die sich um den Baum windet. Diese Szene – und damit wird schon das Thema alttestamentlicher Szenen angesprochen – kann als Adam und Eva mit dem Weltschöpfer oder als Herakles im Garten der Hesperiden gedeutet werden¹²⁷. Als Vergleich sei auf eine rotfigurige Hydria im British Museum Inv. E 224 hingewiesen¹²⁸, die um 410–400 v. Chr.¹²⁹ datiert wird. In der Mitte befindet sich ein Baum, um den sich wie eine Schlange der Drache windet. Um den Baum herum stehen die Hesperiden, rechts sitzt Herakles. Ein weiteres Beispiel für diese Szene ist eine

¹²⁴ Ferrua 1991, 137 Abb. 135; Bargebur 1991, 55-56; Fink – Asamer 1997, 49-50 deuten diese Malerei auf die christliche Erlösung hin; Pavia 2000, 304; Baldassare u. a. 2002, 379.

¹²⁵ Ferrua 1991, 141-142.

¹²⁶ Kumaniecki 1964, 539; Flocchi Nicolai u. a. 1998, 119 Abb. 135.

¹²⁷ Flocchi Nicolai u. a. 1998, 119.

¹²⁸ C. H. Smith (Hrsg.), Catalogue on the Greek and Etruscan Vases in the British Museum II (London 1896) 173-175; Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae v/2 (Zürich 1990) Taf. 105 Nr. 2717.

¹²⁹ www.univie.ac.at/+a972561/hesperiden0.ipg vom 30.12.2008.

Wandmalerei in einer *aedicula* des Tricliniums der Casa del Sacerdos Amandus in Pompeji, die dem Ende des dritten Stils¹³⁰ zuzurechnen ist. Herkules spricht mit den unter einem Baum stehenden Hesperiden, eine davon hält die Schlange hinter dem Kopf fest.

Wie ist die Darstellung im Hypogäum der Aurelier zu deuten? Herkules tritt in der Katakombenmalerei – wie z. B. auf Abb. 72 gezeigt – sonst immer mit Keule, manchmal auch mit dem Löwenfell als Attribut auf. Baum und Schlange gibt es in beiden Motiven, ein privater Synkretismus wäre möglich¹³¹. Aufgrund der umliegenden „heidnischen“ Motive ist die Deutung des Herkules im Garten der Hesperiden wahrscheinlicher.

Die Figuren sind in beiden Szenen in natürlichen Proportionen dargestellt. In der linken Szene hat Herkules die gleiche helle rotbraune Hautfarbe wie die Hesperiden. Die Höhungen sind weiß, die Schatten sind in etwas dunklerer rotbrauner Farbe gemalt. Für die Konturlinien wurde rotbraune bzw. braune Farbe verwendet. In dieser Szene ist die Hautfarbe bei Mann und Frau gleich. In der rechten Szene jedoch wird die Hautfarbe unterschieden. Während Penelope rotbraune Haut hat, ist die Haut des Odysseus mit dunkler rotbrauner Farbe dargestellt, sein Gesicht ist sogar dunkelbraun mit grauen Schatten. Die Höhungen auf seiner Haut sind mit heller rotbrauner Farbe gemalt. Der Farbunterschied der Haut zwischen ihm und seiner Frau ist zwar nicht so stark wie z. B. in Abb. 62 bei hohem Abstraktionsgrad, aber deutlicher als in Abb. 48 bei gleichem Abstraktionsgrad. Es ist merkwürdig, dass bei der Malerei im Hypogäum der Aurelier bei zwei mythologischen Szenen mit demselben Abstraktionsgrad in einer Darstellung kein und in der anderen lediglich ein kleiner Farbunterschied der Haut vorliegen.



Abb. 74a-b: Wandmalerei, Rückwand einer Grabkammer, Hypogäum der Aurelier an der Via Manzoni, Rom, vor 217 n. Chr., Ausschnitte.

C.2. Katakombenmalerei mit jüdischen und christlichen Szenen

Da alttestamentliche Szenen, Darstellungen von Oranten oder Mahlszenen nicht unbedingt christlich sein müssen, sondern auch jüdisch sein können, wurde diese Überschrift mit Rücksicht auf beide Möglichkeiten formuliert.

C.2.a. Adam und Eva

Bei diesem Bildthema (Gen. 3, 1-7) lässt sich wegen der fehlenden Kleidung die Farbgebung der Haut bei Mann und Frau besonders gut untersuchen.

¹³⁰ Istituto della Enciclopedia Italiana (Hrsg.), Pompeji. Pitture e mosaici I. Regio I (Milano 1990) 587, 591, 592.

¹³¹ Flocchi Nicolai u. a. 1998, 119.

Die ersten drei Beispiele stammen aus der Katakombe SS. Marcellino e Pietro in Rom. In der Kammer Nr. 57 an der Wand 5 befindet sich eine Darstellung des Sündenfalls (Abb. 75) aus frühkonstantinischer Zeit¹³². In der Mitte wächst auf einer bräunlichen Bodenzone ein schmaler Baum. Darunter ringelt sich eine schwarze Schlange. Adam und Eva stehen links und rechts vom Baum und blicken zur Schlange. Mit je einem Blätterbüschel bedecken sie ihre Scham¹³³.

Die leicht verkürzten Figuren sind plastisch modelliert. Die Haut Adams ist hellbraun mit weißen Höhungen und braunen Schatten. Die Konturlinien sind braun. Das gilt auch für die Hautfarbe Evas, wobei ihre Grundfarbe um eine Spur mehr ins Rötliche geht. Dennoch kann man hier von fast gleicher Hautfarbe sprechen.



Abb. 75: Wandmalerei, Wand 5, Kammer Nr. 57, Katakombe SS. Marcellino e Pietro, Rom, frühkonstantinisch, Ausschnitt.

Eine weitere Darstellung jedoch aus mittelkonstantinischer Zeit ist in der Arkosollaibung der Kammer Nr. 51 zu finden (Abb. 76a-b).

In der Mitte steht ein grüner Baum mit Blättern, um dessen Stamm sich eine braune Schlange windet. Eva ist mit langem, lockigem Haar dargestellt, sie hält mit beiden Händen ein Blätterbüschel vor ihre Scham. Der junge, bartlose Adam zeigt mit der rechten Hand auf Eva und wendet ihr sein Gesicht zu¹³⁴.



Abb. 76a-b: Wandmalerei, Arkosollaibung, Kammer Nr. 51, Katakombe SS. Marcellino e Pietro, Rom, mittelkonstantinisch, Ausschnitte.

¹³² Deckers u. a. 1987 1, 296-297; Deckers u. a. 1987 2, Farbt. 35;.

¹³³ Ebd.

¹³⁴ Deckers u. a. 1987 1, 283-284; Deckers u. a. 1987 2, Farbt. 33a-b.

Die Ausführung der Malerei wirkt sehr skizzenhaft. Die Proportionen sind natürlich, die breiten Pinselstriche beim Farbauftrag lassen die Figuren wohl erst aus einiger Entfernung durchmodelliert erscheinen. Beide haben dieselbe karminrote Hautfarbe, die Höhungen sind weiß, die Schatten in dunkelroter, brauner und grauer Farbe ausgeführt. Die Trennlinien zwischen den Fingern und die Linien zur Darstellung von Augen, Nase und Mund sind dunkelbraun.

Technisch wesentlich besser ist dieses Motiv an der Arkosollaibung auf der Wand 2 in der Kammer Nr. 44 (Abb. 77a-b) ausgeführt, die der mittel- oder spätkonstantinischen Zeit zugeordnet wird.



Abb. 77a-b:
Wandmalerei,
Arkosollaibung,
Wand 2, Kam-
mer Nr. 44,
Katakomben SS.
Marcellino e
Pietro, mittel-
oder spät-
konstantinisch.

Zu beiden Seiten eines von mehreren Bäumen stehen Adam und Eva. Beide halten Blätterbüschel vor ihre Scham. Eva deutet mit der rechten Hand auf die sich um den Baum ringelnde Schlange, Adam blickt zu Eva¹³⁵.

Die Proportionen der beiden sind leicht verkürzt, was sich nur an den etwas zu großen Köpfen zeigt. Die Körper sind sorgfältig durchmodelliert. So wurden für die Hautfarbe Adams gelbe und viele Schattierungen enthaltende braune Farbe verwendet. Die sparsam eingesetzten Höhungen sind weiß, die Konturlinien in dunklem Rotbraun gemalt. Insgesamt wirkt seine Haut weder besonders hell noch besonders dunkel. Das gilt auch für die Hautfarbe Evas. Vergleicht man die Gesichter, so ist das der Frau um eine Spur heller, wobei Haare und Gesicht teilweise beschädigt sind. Vor allem am linken Oberkörper und am linken Oberarm ist Eva heller, die Farbe ist an diesen Stellen hellbraun. Zeigt der leichte Unterschied in der Hautfarbe verbunden mit der sorgfältigen Modellierung, dass sich der Maler hier durch das Thema „Mann-Frau“ bei Darstellungen mit geringer Abstraktion inspirieren ließ? Andererseits handelt es sich nicht um starke Farbunterschiede, sondern nur um geringe, kaum wahrnehmbare Abstufungen.

Darstellungen des Sündenfalls gibt es auch in der „Neuen Katakomben“ an der Via Latina, deren Malereien zwischen 320 und 350, im dritten Viertel des 4. Jh. oder gar bis zum Ende des 4./Beginn des 5. Jh. angesetzt werden¹³⁶.

Die Eingangswand der Kammer A zeigt einen dunkelgrünen Baum und eine ebensolche Schlange darauf (Abb. 78). Links und rechts des Baumes stehen Adam und Eva. Sie sehen einander an und bedecken ihre Blöße¹³⁷.

Die Darstellung der Stammeltern ist der „klassischen“ römischen Wandmalerei sehr ähnlich: Vor allem der weniger beschädigte Adam erinnert in der sorgfältigen

¹³⁵ Deckers u. a. 1987 1, 265-266; Deckers u. a. 1987 2, Farbtaf. 18a-b.

¹³⁶ Tronzo 1986, 10-11; Ferrua 1991, 158; Machowski – Kunińska 1999, 14.

¹³⁷ Ferrua 1991, 62-64. 63 Abb. 39.

Herausarbeitung seiner Muskulatur an Abb. 30 und Abb. 32. Auf den ersten Blick wirkt die Haut Evas heller, doch ist die hellere Farbe meines Erachtens auf den weißen Verputz in den schadhaften Stellen zurückzuführen. Die vielen kleinen weißen Stellen an ihrem Oberkörper und die breite weiße Stelle vom Becken zu den Beinen erinnert sehr an zeitgenössisches „Abspachteln“. Wenn man also von diesen weißen Stellen abstrahiert, haben Mann und Frau die gleiche dunkle rotbraune Hautfarbe mit helleren rotbraunen Modellierungen. Die wenigen Schatten sind dunkelbraun.

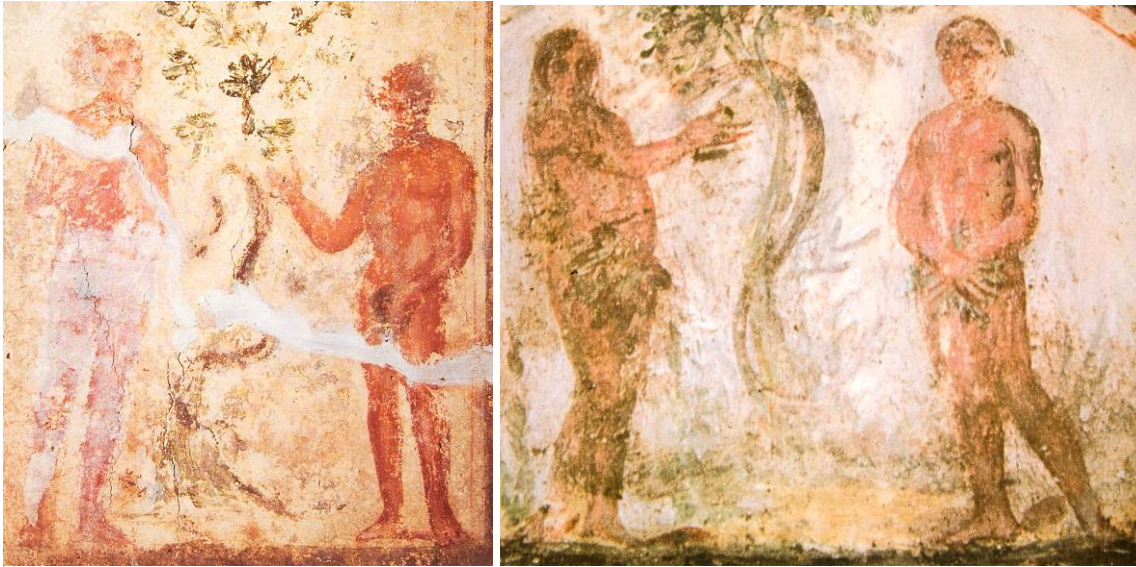


Abb. 78: Wandmalerei, Eingangswand, Kammer A, „Neue Katakomben“ an der Via Latina, Ausschnitt.
Abb. 79: Wandmalerei, Lünette, rechtes Arkosol, Kammer M, „Neue Katakomben“ an der Via Latina, drittes Viertel 4. Jh., Ausschnitt.

Auch an der Lünette des rechten Arkosols in der Kammer M (Abb. 79), datiert ins dritte Viertel des 4. Jh., befindet sich eine Darstellung des Sündenfalls.

In der Mitte steht ein Baum mit Früchten, um den sich die Schlange in Form eines Fragezeichens windet. Adam steht rechts und verdeckt seine Blöße mit beiden Händen, während Eva sich nur mit der linken Hand bedeckt und die Rechte erhoben hat. Die Szene wird von Pflanzen und Sträuchern gerahmt¹³⁸.

Adam und Eva sind in fast natürlichen Proportionen dargestellt und plastisch modelliert. Ihre Hautfarbe ist ein helles Ziegelrot, die Höhungen wurden mit weißer Farbe aufgesetzt. Schatten und Konturlinien sind mit grünlich-brauner Farbe gemalt.

Eine weitere Darstellung befindet sich an der linken Bogenlaibung in der Kammer C (Abb. 80). In der Mitte wächst ein Baum mit der sich darum windenden Schlange. Links davon steht Eva. Sie bedeckt mit einer Hand ihre Scham, mit der anderen deutet sie auf die Schlange. Der rechts stehende Adam hält seine Scham mit der linken Hand bedeckt, mit der Rechten weist er auf Eva. Die Stammeltern sind einander zugewandt¹³⁹.

Die Proportionen sind hier etwas verkleinert. Die Hautfarbe wird bei beiden durch ein graues Rotbraun gebildet, wobei die linke Seite des Oberkörpers von Adam besonders hell ist. Die Höhungen sind weiß, die Schatten braun, Konturlinien dunkelbraun. Somit haben auch in dieser Darstellung, von der hellen Stelle an Adams Oberkörper abgesehen, Mann und Frau die gleiche Hautfarbe.

Die Vertreibung aus dem Paradies (Gen. 3, 21-24) ist an der Laibung des Arkosols „a“ in der Kammer B (Abb. 81) dargestellt, sie stammt aus dem frühen 4. Jh.¹⁴⁰.

¹³⁸ Tronzo 1986, 17; Ferrua 1991, 126 Abb. 124. 130.

¹³⁹ Ferrua 1991, 92 Abb. 80. 96.

¹⁴⁰ Tronzo 1986, 11; Ferrua 1991, 80 Abb. 62.

Links steht der übergroß wirkende Gottvater, Adam und Eva, mit langen Haaren, sind deutlich kleiner dargestellt. „Unter großen dunkelgrünen, gelben und roten Bäumen stößt der alte und bärtige Gottvater mit seiner Rechten die beiden Ureltern aus einem Tor mit *opus quadratum*-Mauerwerk, wobei er Evas Schulter berührt. Adam und Eva tragen die *tunicae pelliceae*, das Fellkleid“¹⁴¹.



Abb. 80: Wandmalerei, Bogenlaibung, Kammer C, „Neue Katakombe“ an der Via Latina.

Abb. 81: Wandmalerei, Arkosol „a“, Kammer B, „Neue Katakombe“ an der Via Latina, frühes 4. Jh.

Die Proportionen der Dargestellten, besonders bei Adam und Eva, sind sehr verkürzt. Die Hautfarbe Gottvaters ist dunkelbraun. Adam und Eva haben ebenso dunkelbraune Hautfarbe, wobei sie im Brustbereich etwas rötlicher wirkt. An der gut erhaltenen Darstellung der Beine sind weiße Höhungen, einige rotbraune Stellen und dunkelbraune Konturlinien zu erkennen.



Abb. 82:
Wandmalerei,
Arkosol „a“,
Kammer B, „Neue
Katakombe“ an
der Via Latina,
frühes 4. Jh.,
Ausschnitt.

Die darunter liegende Szene (Abb. 82) zeigt Adam und Eva und deren Kinder nach der Vertreibung (Gen. 4, 1-4a). Gras und Sträucher deuten das Land an, in dem die wie in der vorhergehenden Szene gekleideten Ureltern auf einem Felsbrocken sitzen und in einer Geste der Trauer das Kinn in die Hand stützen. Von rechts gehen Kain und Abel mit Gaben auf sie zu¹⁴².

¹⁴¹ Kötzsche-Breitenbruch 1976, 46-48; Bargebur 1991, 58-59; Ferrua 1991, 83.

¹⁴² Kötzsche-Breitenbruch 1976, 48; Bargebur 1991, 58; Ferrua 1991, 81 Abb. 65. 83.

Die Proportionen sind im Gegensatz zu Abb. 81 weniger stark verkürzt dargestellt. Die Stammeltern sind in leicht grünlicher dunkelbrauner Hautfarbe gemalt, weiße und ockerfarbene Höhungen lockern die dunkle Farbe auf. Die Konturlinien sind sehr dunkelbraun, fast schwarz. Im Gegensatz dazu sind Kain und Abel in hellbrauner Farbe mit weißen Höhungen, braunen Schatten und braunen Konturlinien dargestellt. Hier wird in der Hautfarbe nicht zwischen Mann und Frau, sondern zwischen Eltern und Kindern unterschieden. Die Kinder sind aber viel älter als die in Abb. 40-42.

Abschließend zu diesem Thema noch zwei Beispiele außerhalb Roms.

Auch im nördlichen Grab des „Doppelten Tonnengewölbe-Grabes“ am West-Friedhof in Thessaloniki gibt es eine Darstellung von Adam und Eva (Abb. 83), die sich heute unter Inv. BT 156B im Museum für byzantinische Kultur in Thessaloniki befindet. Sie wird um 360-370 n. Chr. datiert¹⁴³. In einem grünen und roten Rahmen stehen links Adam und rechts Eva. Eva hat einen grünen Rock, Adam bedeckt seine Nacktheit mit einem Blatt. In der Mitte windet sich um den Baum eine Schlange. Eva hält die Hand im Redegestus erhoben. Rechts und links deuten weitere Büsche die Landschaft an, den Hintergrund bilden rote Blumen¹⁴⁴.

Adam und Eva wirken sehr zierlich wie antike Puppen, deren Proportionen verkürzt sind. Die Körper werden durch braune Linien vom Hintergrund getrennt. So ergibt sich für Adam und Eva die gleiche Hautfarbe wie für den Hintergrund: Ocker. Einige weiße Stellen um den Kopf Adams und die rechte Hand Evas lassen das Paar aus dem Hintergrund hervortreten. Die wenigen Schatten sind braun.



Abb. 83: Wandmalerei, „Doppeltes Tonnengewölbe-Grab“, West-Friedhof, Thessaloniki, Museum für byzantinische Kultur, Thessaloniki, Inv. BT 156B, 360-370 n. Chr., Ausschnitt.

Abb. 84: Wandmalerei, oberer Bogen im Vestibulum, S. Gennaro-Katakomben, Neapel, 5. Jh., Ausschnitt.

Ebenso sei hier noch ein Beispiel vom Bogen des oberen Vestibulums aus der S. Gennaro-Katakomben in Neapel (Abb. 84) erwähnt, die ins 5. Jh. datiert wird¹⁴⁵.

Links und rechts von einem schlecht erhaltenen Baum mit Schlange stehen Adam und Eva, die mit einem Blätterschurz bekleidet sind. Beide wenden sich vom Baum ab, Adam weist mit der Rechten auf die Schlange.

¹⁴³ Spier 1997, 215 Nr. 44c.

¹⁴⁴ E. Marki, Frühchristliche Darstellungen und Motive, die die weltliche Malerei nachahmen, in einem Doppelgrab der Westnekropole von Thessaloniki, in: C. Breytenbach – I. Behrmann (Hrsg.), Frühchristliches Thessaloniki, Studien und Texte zu Antike und Christentum 44, 2007, 66-67. 153-154 Abb. 65-66b.

¹⁴⁵ U. M. Fasola, Le catacombe di S. Gennaro a Capodimonte (Roma 1975) 27 Abb. 15. 243; M. A. Crippa – M. Zibawi (Hrsg.), L'arte paleocristiana. Visione e Spazio dalle origini a Bisanzio (Milano 1998) 221 Abb. 81.

Beide sind in natürlichen Proportionen dargestellt. Soweit sich die Hautfarbe durch den schlechten Erhaltungszustand beschreiben lässt, ist sie bei beiden vor allem dunkelbraun, wobei Adam auch einige hellbraune Stellen aufweist. Die wenigen Höhlungen, z. B. an Adams rechter Schulter, sind weiß.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass in der Katakombenmalerei Adam und Eva meist die gleiche Hautfarbe haben. Im Vergleich mit der „klassischen“ Wandmalerei der vorhergehenden Jahrhunderte ist dabei vor allem die Frau dunkler geworden. Die Unterschiede in der Hautfarbe liegen im Bereich von Schattierungen.

C.2.b Weitere alttestamentliche Szenen

Die knappe Flucht Lots aus Sodom (Gen. 19, 15-26) stellt eine Wandmalerei am Arkosol „b“ des Eingangsbogens in der Kammer B (Abb. 85) der „Neuen Katakombe“ an der Via Latina dar, die ins frühe 4. Jh. n. Chr. datiert wird¹⁴⁶.

Der fliehende Lot führt seine beiden Töchter an der Hand. Über ihnen ist links ein grüner Felsen zu bemerken, in der Mitte erkennt man rote und gelbe Sträucher und rechts die Flammen der brennenden Mauern Sodoms. Vor der Stadt steht, als kleine Figur dargestellt, die zur Salzsäule erstarrte Frau Lots mit erhobener rechten Hand¹⁴⁷.

Die Proportionen sind stark verkürzt, vor allem die Köpfe sind viel zu groß für die kleinen Körper. Lot und die rechte Tochter haben eine grau-weiße Hautfarbe, gleich wie der Hintergrund. Einige hellbraune Farbtupfer deuten Schatten an. Die Linien im Gesicht sind dunkelbraun, die an den Händen hellbraun. Im Gegensatz dazu wird die Haut der linken Tochter von dunkelbrauner Farbe mit breiten hellbraunen und einigen weißen Höhlungen gebildet. Auch die Linien sind dunkelbraun. Auffallend ist, dass auch die Dalmatika der linken Tochter viel dunkler als das Gewand von Abraham und der rechten Tochter ist. Der biblische Text bietet für diese farbliche Unterscheidung keine Grundlage.

Abb. 85: Wandmalerei, Arkosol „b“ des Eingangsbogens, Kammer B, „Neue Katakombe“ an der Via Latina, Rom, frühes 4. Jh., Ausschnitt.

Abb. 86: Wandmalerei, Arkosol „a“ des Eingangsbogens, Kammer B, „Neue Katakombe“ an der Via Latina, Rom, frühes 4. Jh., Ausschnitt.



¹⁴⁶ Tronzo 1986, 11; Ferrua 1991, 85 Abb. 71.

¹⁴⁷ Kötzsche-Breitenbruch 1976, 60; Bargebur 1991, 61; Ferrua 1991, 88; Pavia 2000, 279.

Hell- und dunkelhäutige Frauen auf einem Bild finden sich auch auf der Laibung des Arkosols „a“ in der Kammer B derselben Katakombe bei einer Darstellung der Auffindung des Mose (Ex. 2, 4-7) (Abb. 86).

Links sitzt, größer als die anderen Figuren dargestellt, die Schwester des Mose in einen Mantel gehüllt im Schilf, vor ihr im Fluß treiben die Leichen von drei kleinen Kindern. Davor steht in einer bestickten Tunika die Tochter des Pharao in Begleitung zweier ihrer Jungfrauen. Mose liegt als Kind in einer Art Wiege am Ufer des Flusses¹⁴⁸.

Die Schwester des Mose, deren Darstellung am stärksten beschädigt ist, wirkt wesentlich größer als die anderen Frauen, aber in ähnlich verkürzten Proportionen gezeigt. Sie ist stark beschädigt. Ihr Gesicht ist dunkelbraun mit hellbraunen Höhungen, die Füße hellbraun mit dunkelbraunen Konturlinien. Die Tochter des Pharao hat mit einem hellen Beige die hellste Hautfarbe aller dargestellten Frauen, die Farbe ist dem Hintergrund ähnlich. Kleine weiße Farbtupfer bilden Höhungen, die Schatten sind braun, die Linien dunkelbraun. Ihre Begleiterinnen sind mit brauner und dunkelbrauner Haut dargestellt, die Höhungen sind hellbraun und braun. Die Konturlinien wurden mit dunkelbrauner Farbe gezogen. Das Moses-Kind ist in dunkelbrauner Farbe mit hellbraunen Höhungen gemalt und hat somit die gleiche Hautfarbe wie seine Schwester. Die unterschiedliche Hautfarbe bei den Frauen lässt sich vielleicht durch den Gegensatz Israeliten – Ägypter erklären, die helle Hautfarbe der Tochter des Pharao könnte auch ein Zeichen ihres Standes sein. Mose als dunkelbraunes Kleinkind entspricht nicht dem Farbkanon der hellen Kinder der „klassischen“ römischen Malerei, wie sie Abb. 40-42 zeigen.



Abb. 87: Wandmalerei, Stirnseite A, Kammer A, „Neue Katakombe“ an der Via Latina, Rom, frühes 4. Jh.

Susanna und die beiden Alten (Dan. 13, 15-23) werden in eben dieser Katakombe auf der Lünette des Arkosols der Stirnseite A in der Kammer A (Abb. 87) gezeigt. Die Malerei stammt aus dem frühen 4. Jh.¹⁴⁹. Allerdings wurde in der Mitte dieser Szene eine große Grabschale aufgebrochen, sodass von den Dargestellten nur mehr „Büsten“ und die Füße zu sehen sind.

In der Mitte der von grünen Bäumen begrenzten Szene steht Susanna, der sich zwei Männer zuwenden¹⁵⁰.

¹⁴⁸ Kötzsche-Breitenbruch 1976, 76-77; Bargebur 1991, 65; Ferrua 1991, 81 Abb. 66. 84.

¹⁴⁹ Tronzo 1986, 11; Ferrua 1991, 68-69 Abb. 47.

¹⁵⁰ Ferrua 1991, 71.

Die Proportionen werden natürlich wiedergegeben, die genaue Ausarbeitung der Figuren zeigt sich im Detail wie z. B. an den Augäpfeln. Für die Gesichtsfarbe wurden ein violettetes Grau und ein orangefarbenes Braun verwendet. Bei Susanna und dem linken Mann überwiegt der Grauton, beim rechten Mann die braune Farbe. Die Linien sind rotbraun. Hier sind also der linke Mann und die Frau in der Mitte etwas heller als der Mann rechts, wobei die orange-braune Hautfarbe des letzteren ebenfalls sehr hell ist.



Abb. 88: Wandmalerei, Arkosollaibung, Wand 2, Cubiculum Nr. 51, Katakomben SS. Marcellino e Pietro, mittelkonstantinisch.

Dieselbe Szene ist auch auf der Arkosollaibung der Wand 2 im Cubiculum Nr. 51 in der Katakomben SS. Marcellino e Pietro (Abb. 88) zu sehen, die in mittelkonstantinische Zeit datiert wird¹⁵¹.

In der Mitte steht mit Porträt der Verstorbenen Susanna, die ihre Hände zum Gebet ausgebreitet hat und von zwei grünen Bäumen gerahmt wird. Von beiden Seiten kommt je ein junger Mann in Schrittstellung auf Susanna zu. Mit der Rechten weisen die Männer auf Susanna. Die Haare der Männer sind wirr, ihre Augen weit aufgerissen.¹⁵²

Die Proportionen der Figuren sind verkleinert. Die Dargestellten haben alle dieselbe Hautfarbe: Ihre Füße und Hände sind rotbraun mit weißen Höhlungen und braunen Schatten. Ihre Gesichter werden von einem hellen Ziegelrot mit weißen Höhlungen gebildet, wobei das Gesicht des linken Mannes wegen der wenigen Höhlungen dunkler aussieht. Die Linien wurden in dunkler rotbrauner Farbe gemalt.

Zum Vergleich sei hier noch eine ins 5. Jh. datierte Darstellung dieses Themas aus dem „doppelten Tonnengewölbe-Grab“ vom West-Friedhof in Thessaloniki (Abb. 89) vorgestellt, das derzeit im Museum für byzantinische Kultur in Thessaloniki mit der Inv. BT 12b aufbewahrt wird¹⁵³.

In der Mitte, flankiert von den beiden Alten, steht Susanna im Orantengestus und blickt nach rechts. Gerahmt wird diese Darstellung von zwei Bäumen.

Diese Malerei unterscheidet sich stilistisch vor allem durch die dunklen Farben von den vorhergehenden. Die Proportionen sind annähernd natürlich, die angewinkelten Arme der Männer sind etwas kürzer. Alle sind in derselben dunklen ockerbraunen Hautfarbe mit dunkelbraunen Schatten und vereinzelt weißen Höhlungen dargestellt. Die Linien an der

¹⁵¹ Deckers u. a. 1987 1, 284; Deckers u. a. 1987 2, Farbtaf. 30b, 31a-b; K. D. Dorsch – H. R. Seeliger, Römische Katakomben-Malerei im Spiegel des Photoarchives Parker. Dokumentation von Zustand und Erhaltung 1864–1994 (Münster 2000) 128-131 und Abb. 25a.-Abb.25b: Auf dem Kopf der Susanna befindet sich ein Schleier, keine Ausbesserung, wie die Fotos suggerieren könnten.

¹⁵² Deckers u. a. 1987 1, 284.

¹⁵³ Spier 1997, 216 Kat. Nr. 44D.

Haut sind dunkelbraun. Zwischen den Männern und der Frau ist kein Unterschied in der Hautfarbgebung festzustellen.



Abb. 89:
Wandmalerei,
„Doppeltes Tonnen-
gewölbegrab“, West-
Friedhof, Thessaloniki,
Museum für
byzantinische Kultur,
Thessaloniki, Inv. BT
12b, 5. Jh., Ausschnitt.

C.2.c. Oranten

Die Untersuchung der Orantendarstellungen wurde hier eingefügt, da Oranten sowohl zum Repertoire der jüdischen als auch der christlichen Malerei gehören.

In der Katakombe SS. Marcellino e Pietro in Rom befindet sich an der Wand der Kammer Nr. 56 ein Paar (Abb. 90a-b), das in spättetrarchischer oder frühkonstantinischer Zeit entstanden ist¹⁵⁴.

Auf einem gelben Klappstuhl sitzt ein nach rechts gewandter, bartloser Mann. Er hat die Beine leicht überkreuzt und hält eine Buchrolle in den Händen. Die weibliche Orans steht ihm gegenüber und hat ihr Gesicht leicht nach links gewendet.¹⁵⁵



Abb. 90a-b: Wandmalerei, Wand des Cubiculum Nr. 56, Katakombe SS. Marcellino e Pietro, Rom, spättetrarchisch oder frühkonstantinisch.

¹⁵⁴ Deckers u. a. 1987 1, 217.

¹⁵⁵ Deckers u. a. 1987 1, 294; Deckers u. a. 1987 2, Farbt. 34a-b.

Die Proportionen sind verkürzt dargestellt. Der Mann hat helle rotbraune Haut mit einigen hellbraunen Stellen. Die Höhlungen sind weiß, die Linien in dunkler rotbrauner Farbe ausgeführt. Die Haut der Frau ist etwas dunkler. Bei ihr dominieren kräftige rotbraune Farbtöne, einige Stellen sind hellbraun. Die wenigen Linien sind in brauner Farbe gemalt. Eine Orantin inmitten zweier Hirten zeigt die Lünette eines Arkosols der Kammer Nr. 4 im Coemeterium Maius, Rom (Abb. 91)¹⁵⁶. Links melkt ein hockender Hirte ein Schaf, vor ihm steht ein Krug. In der Mitte hat eine Frau ihre Hände zum Gebet erhoben. Sie wird von zwei Bäumen gerahmt. Der rechte Hirte trägt ein Schaf auf seinen Schultern. Ganz rechts befindet sich ein Tischchen mit einem großen Krug darauf.



Abb. 91: Wandmalerei, Lünette eines Arkosols, Kammer Nr. 4, Coemeterium Maius, Rom,

Die Proportionen der Dargestellten sind nur leicht verkürzt. Alle Personen sind in dunkelbrauner Hautfarbe dargestellt, einige wenige Höhlungen sind hellbraun und weiß. Die Linien wurden in schwarzer Farbe gezogen. Am hellsten sind die rotbraunen Handflächen der Orantin, die einen starken Kontrast zu ihrem dunkelbraunen Gesicht bilden. Mit Ausnahme der gelben Dalmatika der Orantin überwiegen bei diesem Bild die dunklen Farben, selbst die Schafe sind in einem sehr dunklen Rotbraun bzw. Dunkelbraun gemalt.

Ebenfalls eine Orantin, umgeben von Szenen aus ihrem Leben, vielleicht Heirat und Mutterschaft, stellt eine Wandmalerei im Arkosol der Velatio (Abb. 92) der Priscillakatakomba dar¹⁵⁷.

Links sitzt ein alter Mann mit Bart in einem Stuhl mit hoher Lehne. Vor ihm stehen eine etwas kleinere junge Frau und ein junger Mann, die sich ihm zuwenden. In der Mitte, viel größer als die Umstehenden dargestellt, erhebt eine Frau im Gebet ihre Hände. Über den Kopf trägt sie ein Tuch mit zwei Streifen auf der Seite. Rechts hält eine sitzende Frau ein Kind in ihren Armen, das sich ihr zuwendet und sich an ihr festhält. Die Frau blickt zur Mitte.

Die Figuren sind in annähernd natürlichen Proportionen dargestellt. Das Gesicht des alten Mannes links ist dunkelbraun, die junge Frau vor ihm hat ein braunes Gesicht mit dunkelbraunen Schatten, ebenso der junge Mann neben ihr. Die Frau rechts ist in dunkelbrauner Hautfarbe mit breiten braunen Höhlungen und einigen weißen Punkten wie an der Nasenspitze versehen, der Säugling ist braun mit dunkelbraunen Schatten. Die Hautfarbe der Orantin ist braun mit dunkelbraunen Schatten, ihre Wangen sind leicht gerötet. Die Linien wurden bei allen in dunkelbrauner Farbe gemalt. Die dunkelste

¹⁵⁶ Ferrua 1991, 24-25 Abb. 13; Nestori 1993, 33.

¹⁵⁷ Ferrua 1991, 23 Abb. 12; Fink – Asamer 1997, 53; Flocchi Nicolai u. a. 1998, 106.

Hautfarbe hat der alte Mann, etwas heller ist die Mutter rechts. Alle anderen sind in annähernd der gleichen Hautfarbe dargestellt.



Abb. 92: Wandmalerei, Arkosol der Velatio, Priscillakatakomben.

Ein Mann in Orantenhaltung ist auch im christlichen Oratorium im ersten Stock eines römischen Hauses unter SS. Giovanni e Paolo in Rom (Abb. 93) zu sehen. Die Wandmalerei wird ins späte 4. Jh. datiert.

Zwischen zwei gerafften Vorhängen steht ein Mann im Orantengestus, zwei Frauen haben sich vor ihm niedergeworfen. Weitere männliche und weibliche Personen flankieren diese Darstellung¹⁵⁸.

Die Personen sind in ihren verkürzten Proportionen der Katakombenmalerei ähnlich. Die ganze Malerei einschließlich der Vorhänge ist in graubraunen, braunen, ockerfarbenen und gelben Farben gehalten. Das Gesicht des Mannes ist ockerfarben, die Hände sind graubraun. Für die Farbe der Linien wurde braune Farbe verwendet. Die Frauen sind mit ockerfarbenem und grauem Gesicht dargestellt. Dieses Beispiel zeichnet sich durch eine noch stärker eingeschränkte Farbskala als in Abb. 56a-b aus und lässt sich am ehesten mit Abb. 55 vergleichen. Allerdings wurden dort die Figuren in einem anderen Abstraktionsgrad dargestellt.



Abb. 93: Wandmalerei, christliches Oratorium, Haus unter SS. Giovanni e Paolo, Rom, spätes 4. Jh.

Hier seien noch zwei Mosaiken aus der Cyriaca-Katakomben in Rom (Abb. 94a-b) erwähnt, die sich heute mit den Inv. 31 584 und 31 585 im Museo Pio Cristiano befinden. Sie stammen aus dem 4. Jh.

¹⁵⁸ Brandenburg 2004, 158-159 Abb. 82a-b.

Das erste Medaillon zeigt in einem quadratischen Rahmen die Büste einer Frau, die beide Hände im Orantengestus erhoben hat¹⁵⁹. Beim bartlosen Mann ist nur die Büste ohne Hände zu sehen.

Die Proportionen sind fast natürlich. Die Haut der beiden wird vor allem von braunen und einigen rotbraunen Steinchen gebildet. Die Höhungen bestehen aus weißen, rosa und hellbraunen, die Schatten aus grauen und grau-violetten Steinchen. Die Linien sind schwarz; Nase, Mund und die einzelnen Finger sind bei der Frau durch rotbraune Linien gekennzeichnet. Das Gesicht des Mannes wirkt durch breite Höhungen an Stirn und Wangen heller, dennoch haben beide die gleiche Hautfarbe.



Abb. 94a-b: Mosaik, Cyriaka-Katakomben, Rom, Museo Pio Cristiano, Rom, Inv. 31 584 und 31 585, 4. Jh.

C.2.d. Mahlszenen

Eine Orantin bei einer Mahlszene (Abb. 95) zeigt die Sakramentskapelle A3 in der Kallixtuskatakomben¹⁶⁰.

In der Mitte ist ein Dreifuß mit Brotlaib und Fisch aufgestellt. Links davon steht ein Mann und hält seine Hände über den Tisch. Rechts vom Dreifuß erhebt eine Frau die Hände zum Gebet.

Die Dargestellten sind in ihren Proportionen stark verkürzt. Beide haben dieselbe Hautfarbe. Die Grundfarbe ist ziegelrot, Schatten sind mit brauner, Höhungen mit weißer Farbe gemalt. Die Linien wurden in dunkler rotbrauner Farbe gezogen. Nur die Füße haben eine andere Farbe: Während sie bei dem Mann an den Waden noch ziegelrot sind, überwiegt ab den Knöcheln braune ockerfarbener und brauner Farbe gemalt.



Abb. 95: Wandmalerei, Sakramentskapelle A3, Kallixtuskatakomben, Rom.

Farbe. Die Füße der Frau wurden mit

¹⁵⁹ Utro 2005, 303 und Abb. 156 a-b.

¹⁶⁰ Focchi Nicolai u. a. 1998, 112 Abb. 127.

Ein sog. Sigmamahl ist auf der Lünette des Arkosols in der Kammer Nr. 39 (Abb. 96 a-b) in der Katakomben SS. Marcellino e Pietro zu sehen. Es wird in mittelkonstantinische Zeit datiert.

Links sitzt eine Frau, die mit der rechten Hand auf einen Tisch weist, auf dem ein Fisch liegt. Zwischen ihr und dem Tisch befindet sich ein Krug. In der Mitte liegen auf einem sigmaförmigen Polster drei Männer, die ihre Blicke einander zugewandt haben. Rechts wird die Szene von einer Frau abgeschlossen, vor ihr steht ein knabenhafter Diener mit einem Becher in der Hand¹⁶¹.

Die Proportionen der Figuren sind stark verkürzt. Alle, egal ob Männer, Frauen oder Kinder haben dieselbe rotbraune Hautfarbe, die durch rötlich-weiße Höhlungen und braune Schatten aufgelockert wird. Die Konturlinien sind in einem etwas dunkleren Rotbraun oder in Braun gehalten. Der Mann in der Mitte unterscheidet sich durch seine dunkelbraune Gesichtsfarbe von den anderen Teilnehmern des Mahles. Dabei fällt auf, dass seine Hände wiederum die in diesem Bild für Hautfarbe vorherrschende rotbraune Farbe aufweisen. Da auch die Gewänder, der Krug und der Fisch rotbraun gefärbt sind, kann man hier von einer Darstellung mit eingeschränkter Farbskala wie in Abb. 92 sprechen. Dieser Umstand und der höhere Abstraktionsgrad führten wohl in dieser Darstellung zur fast gleichen Hautfarbe bei Mann und Frau.



Abb. 96a-b: Wandmalerei, Lünette des Arkosols, Cubiculum Nr. 39, Katakomben SS. Marcellino e Pietro, Rom, mittelkonstantinisch, Ausschnitte.

In derselben Katakomben befindet sich in der Lünette eines Arkosols im Cubiculum Nr. 75 eine weitere Mahlszene mit Beischriften (Abb. 97a-b), die in mittel- bis spätkonstantinischer Zeit entstanden ist. Links steht ein dreibeiniger Tisch mit einem Kessel. Daneben hält ein Mädchen mit Scheitelzopffrisur einen Kelch und eine Kanne, in der Mitte und rechts lagern vier männliche Figuren auf einem sigmaförmigen Polster. Vor ihnen befindet sich ein Tisch mit einem silbernen Teller, links davon ein Rotulus, rechts davon zwei Kannen¹⁶².

Die Proportionen der Figuren sind stark verkürzt wiedergegeben. Als Hautfarbe wurde für alle ein leicht violett-graues verwendet, wobei das Mädchen links in etwas hellerer Hautfarbe dargestellt ist. Der erste Mann von links hat auf Nase und Kinn rotbraune Farbtupfer. Die Hautfarbe der Männer entspricht den Farben ihrer Tuniken. Die Höhlungen sind in hellem Grau, die Schatten in dunklem Grau gehalten. Die Linien auf der Haut sind

¹⁶¹ Deckers u. a. 1987 1, 256-257; Deckers u. a. 1987 2, Farbtaf. 12a-b.

¹⁶² Deckers u. a. 1987 1, 338; Deckers u. a. 1987 2, Farbtaf. 55 a-b.

dunkelbraun oder schwarz, beim ersten Mann von links rotbraun, bei der Frau hellbraun. Trotz der etwas helleren Hautfarbe der Frau kann man hier von fast gleichen Hautfarben von Mann und Frau bei leicht eingeschränkter Farbskala sprechen.



Abb. 97a-b: Wandmalerei, Lünette eines Arkosols, Cubiculum Nr. 75, Katakomben SS. Marcellino e Pietro. mittel- bis spätkonstantinisch. Ausschnitte.

Als Ergänzung sei hier noch ein Beispiel außerhalb Roms erwähnt. Eine Mahlszene befindet sich auch beim Grab 2 im Hypogäum der Crispia Salvia in Marsala, Complesso dei Niccolini auf Sizilien (Abb. 98)¹⁶³.

Um einen dreibeinigen Tisch lagern auf einer halbkreisförmigen Kline Männer und Frauen mit Bechern und Kränzen in den Händen. Über den Lagernden hängt eine Girlande, um sie herum sind vereinzelte rote Blüten gemalt.



Abb. 98: Wandmalerei, Grab 2, Hypogäum der Crispia Salvia, Marsala, Complesso dei Niccolini, Sizilien, vielleicht 2. Jh. n. Chr.

Die in verkürzten Proportionen und mit wenig Details dargestellten Personen sind teils mit heller, teils mit dunkler rotbrauner Haut dargestellt. Am dunkelsten ist die Figur rechts außen mit dunkler rotbrauner Haut und dunkelbraunem Gesicht. Die Höhungen sind in hellem Rotbraun gemalt, die Schatten dunkelbraun. Die Linien sind bei den Figuren mit

¹⁶³ R. Gilio, Recenti rinvenimenti nella necropoli paleocristiana di Lilibeo. Note Preliminari, in: Pontificia Commissione di Archeologia Sacra (Hrsg.), Scavi e restauri nelle catacombe Siciliane (Città del Vaticano 2003) 67-68 Abb. 5.

heller Hautfarbe in rotbrauner, bei den Figuren mit dunklerer Hautfarbe mit brauner Farbe gezogen. Weder auf Grund der Kleidung noch auf Grund der Frisuren lassen sich bei dieser Malerei Männer und Frauen genau unterscheiden. Es ist aber zu vermuten, dass zumindest die erste Figur links und die dritte von rechts aufgrund ihrer hellen Hautfarbe und Kleidung Frauen sind. Somit liegt hier ein Beispiel für unterschiedliche Hautfarbe bei Mann und Frau bei einer nicht-mythologischen Szene mit hohem Abstraktionsgrad vor. Dass es sich um eine Szene das „Mann-Frau-Sein“ betreffend wie in Abb. 36 handelt, ist aufgrund der römischen Vergleichsbeispiele Abb. 95a-b und Abb. 96a-b unwahrscheinlich.

C.2.e. Szenen mit der Darstellung Jesu

Aus der Krypta der Madonna in der Priscilla-Katakombe in Rom stammt eine bekannte Darstellung der Gottesmutter, dem Jesuskind und eines Propheten (Abb. 99), die dem 3. oder 4. Jahrzehnt des 3. Jh. zugeordnet wird¹⁶⁴.

Ein Mann am linken Bildrand zeigt mit der rechten Hand auf den Stern. Als Deutung für diesen Mann werden Jesaia, Bileam, Micha, David oder eine anonyme preisende Figur vorgeschlagen¹⁶⁵. Rechts sitzt eine Frau, die auf den – nicht erhaltenen – Knien ein Kind hält. Über dieser Szene befindet sich ein Stern.



Abb. 99: Wandmalerei, Krypta der Madonna, Rom, 3. oder 4. Jahrzehnt des 3. Jh.

Abb. 100: Wandmalerei, Arcosolgrab, Katakombe der heiligen Marcus und Marcellinianus, Ende 3. Jh.

Die Proportionen der Dargestellten sind etwas verkürzt. Hier handelt es sich um eine Darstellung mit stark eingeschränkter Farbskala, da sowohl Gewand als auch Haut in verschiedenen Brauntönen gemalt wurden. Die Haut des Mannes ist in dunkler rotbrauner Farbe mit Höhlungen in hellem Rotbraun gemalt. Auch das Gesicht Marias ist in dieser Farbe dargestellt. Ihre Arme sind mit mittlerer rotbrauner Farbe heller, am linken Arm gibt es sogar weiße Höhlungen und dunkel-rotbraune Schatten. In dieser Farbe wird auch die Haut des Kindes gezeigt, sein Gesicht bedeckt ein dunkler rotbrauner Schatten, seinen Rücken formen weiße Höhlungen. Die Linien sind in dunkelbrauner Farbe ausgeführt. Auffallend ist bei dieser Darstellung, dass sich die dunklen Stellen im oberen Bildbereich befinden. Das Gewand des Mannes ist in der unteren Hälfte viel heller als in der oberen. Vielleicht ist die unterschiedliche Hautfarbe in Gesicht und am Arm Marias mit einer Verschmutzung im oberen Bildbereich zu erklären. Zumindest in den Gesichtern haben hier Mann und Frau die gleiche Hautfarbe.

¹⁶⁴ Ferrua 1991, 22 Abb. 11, 24; Bisconti 1996, 31; Flocchi Nicolai u. a. 1998, 124-125.

¹⁶⁵ Bisconti 1996, 22, 25.

Von einem Arkosolgrab der Katakombe der Heiligen Marcus und Marcellianus (Abb. 100) stammt eine Darstellung der Anbetung durch die Weisen (Mt. 2,11), die an das Ende des 3. Jh. datiert wird¹⁶⁶.

Von links kommen die drei Weisen in ihrer typischen Bekleidung mit phrygischen Mützen auf Maria mit dem Jesuskind zu, die auf einem Thron sitzt. Mit beiden Armen hält Maria das Jesuskind auf ihrem Schoß.

Die Figuren sind in verkürzten Proportionen dargestellt. Bei der Haut dominiert bei allen braune Farbe, die Höhungen sind in hellem Rotbraun gehalten. Die Linien sind dunkelbraun. Zwischen den Männern, der Frau und dem Kind gibt es keine Farbunterschiede. Da auch beim Gewand die braune Farbe vorherrscht, kann man von einer eingeschränkten Farbskala sprechen. Nur der rote Thron sticht farblich hervor.

Eine Frau und einen Mann am Brunnen zeigt die Laibung des linken Arkosols in der Kammer F der „Neuen Katakombe“ an der Via Latina (Abb. 101), deren Bemalung am Ende des 4. Jh./Beginn des 5. Jh. entstanden ist¹⁶⁷.

Diese Szene wird als das Gespräch Jesu mit der Samariterin am Jakobsbrunnen (Joh. 4, 1-26) gedeutet¹⁶⁸.

Die junge Frau links hält mit der linken Hand ein Brunnenseil, an dem eine Amphore hängt. Der Brunnen hat die Form des Halses eines Ölkrugs, darauf ist als Zugvorrichtung ein Gestell mit einem Zylinder auf einer Querstange befestigt. Rechts steht der jugendliche Christus. Die Landschaft wird auf beiden Seiten durch Bäume und Sträucher angedeutet¹⁶⁹.

Die Darstellung ähnelt durch die durchgehend eingesetzten Konturlinien und die verkürzten Proportionen den Buchillustrationen (siehe Kapitel IV.D.). Die Haut wurde in einem sehr hellen, fast weißen Rotton gemalt. Die breiten Höhungen sind weiß, die Schatten rotbraun. Die Hautfarbe bei Mann und Frau ist gleich, Jesus scheint durch die breite Höhlung an der linken Schläfe etwas heller zu sein.



Abb. 101: Wandmalerei, Laibung des linken Arkosols, Kammer F, „Neue Katakombe“ an der Via Latina, Rom, Ende 4. Jh./Beginn 5. Jh., Ausschnitt.

Abb. 102: Wandmalerei, Laibung eines Arkosols, Kammer Nr. 65, Katakombe SS. Marcellino e Pietro, Rom, mittelkonstantinisch.

¹⁶⁶ Fink – Asamer 1997, 36 Abb. 57.

¹⁶⁷ Tronzo 1986, 15; Ferrua 1991, 110, 111 Abb. 100; Pavia 2000, 292.

¹⁶⁸ Ferrua 1991, 114; Fink – Asamer 1997, 41.75: Letztere interpretieren diese Szene auch als Hagar mit dem Engel (Gen. 16, 7-13).

¹⁶⁹ Ferrua 1991, 114.

Die Begegnung von Jesus und der Samariterin (Joh. 4, 1-26) ist auch an der Laibung eines Arkosols im Cubiculum Nr. 65 in der Katakombe SS. Marcellino e Pietro (Abb. 102) dargestellt, das in mittelkonstantinischer Zeit angesetzt wird.

Rechts sitzt Jesus als junger, bartloser Mann, der die Rechte im Redegestus leicht erhoben hat. In der Mitte ist am Boden eine rötliche Brunneneinfassung zu erkennen. Links steht leicht gebeugt die Samariterin, in der Linken trägt sie ein kleines, bauchiges Gefäß, die Rechte hält sie leicht abgewinkelt¹⁷⁰.

Die Proportionen der Personen sind fast natürlich, die Malerei wirkt sehr schnell „hingeworfen“. Als Farbe für die Haut wurde Ocker verwendet. Die Höhungen sind weiß, die Schatten am Gesicht der Frau braun und bei Jesus rotbraun. Jesus erscheint durch den breiten Schatten an der linken Gesichtshälfte etwas dunkler, an den Händen kann man aber die gleiche Hautfarbe erkennen.

Eine Darstellung von Jesus und der blutflüssigen Frau (Mk. 5, 24b-34) befindet sich an der Lünette eines Arkosols an der Wand 2 im Cubiculum Nr. 65 (Abb. 103) in derselben Katakombe, die in mittelkonstantinischer Zeit entstanden sein dürfte.

Rechts steht Jesus als bartloser junger Mann und wendet sich der links vor ihm knienden Frau zu. Die Frau fasst mit der Rechten einen schmalen Streifen eines gelben Stoffes, der sich vom Saum des Mantels Jesu gelöst zu haben scheint¹⁷¹.

Die Figuren werden in natürlichen Proportionen dargestellt. Jesus hat eine grau-weiße Hautfarbe mit weißen Höhungen, die Linien sind grau-braun. Das Gesicht der Frau wurde mit sehr heller brauner Farbe gemalt. Die Hand ist ockerfarben und ähnelt in ihrer Farbe der Dalmatika der Frau. Die Linien sind braun, an der Hand grünlich-braun. Wenn man die Hände vergleicht, so ist in diesem Beispiel die Frau wesentlich dunkler als der Mann.



Abb. 103: Wandmalerei, Lünette eines Arkosols, Wand 2, Cubiculum Nr. 65, Katakombe SS. Marcellino e Pietro, Rom, mittelkonstantinisch.

Abb. 104: Wandmalerei, Laibung eines Arkosols, Wand 2, Cubiculum Nr. 65, Katakombe SS. Marcellino e Pietro, Rom, mittelkonstantinisch.



Jesus und die gekrümmte Frau (Lk. 13, 10-13) zeigt die Laibung eines Arkosols an der Wand 2 im Cubiculum Nr. 65 derselben Katakombe (Abb. 104), wobei auch eine Deutung

¹⁷⁰ Deckers u. a. 1987 1, 315-318; Deckers u. a. 1987 2, Farbt. 45b; Fink – Asamer 1997, 43 Abb. 63a.

¹⁷¹ Deckers u. a. 1987 1, 315-318; Deckers u. a. 1987 2, Farbt. 43.

als Taufszene möglich ist. Diese Malerei wird der mittelkonstantinischen Zeit zugeordnet¹⁷².

Auf einer schmalen, hellblauen Grundlinie stehen zwei Gestalten. Die linke ist ein bartloser junger Mann, der den linken Fuß auf eine Bodenerhöhung gestellt hat. Mit der rechten Hand berührt er die Stirn der Frau. Die rechts stehende Frau neigt sich ihm mit nach vorne geneigtem Oberkörper zu. Sie hält die Hände zusammen¹⁷³.

Die Hautfarbe dieser in verkürzten Proportionen gezeigten Figuren ist ein bräunliches Grau mit hellgrauen Höhungen und braunen Schatten. Die Linien wurden mit dunkelbrauner Farbe gemalt. Auch bei dieser Darstellung ist die Farbskala sehr beschränkt. Das zeigt sich besonders am Gesicht und der Tunika der Frau, die dieselbe Farbe haben.

Christus inmitten von Heiligen ist auf der Vorderseite eines Arkosols in der Krypta der „Sechs Heiligen“ in der Domitillakatakomben (Abb. 105) in Rom dargestellt¹⁷⁴, die ins 4. Jh. datiert wird¹⁷⁵.



Abb. 105: Wandmalerei, Arkosol, Krypta der „Sechs Heiligen“, Domitillakatakomben, Rom, 4. Jh., Ausschnitt.

Von links schreiten drei Frauen, von rechts drei Männer in ehrfurchtsvoll gebeugter Haltung zu dem in der Mitte sitzenden Christus.

Die Proportionen sind leicht verkürzt. Die Hautfarbe ist bei allen ein kräftiges Rotbraun mit einigen gelb-weißen Höhungen. Für die Linien wurde rotbraune Farbe verwendet. Dieses Beispiel zeichnet sich durch die kräftigen, unterschiedlichen Farben aus. Unterschiede in der Hautfarbe zwischen Männern und Frauen gibt es nicht, die Gesichter der Frauen sind etwas mehr beschädigt als die Gesichter der Männer.

Anschließend an die Heiligen sei in diesem Kapitel noch ein Fresko der Katakomben von S. Thekla (Abb. 106) erwähnt, das als Martyrerszene interpretiert wird¹⁷⁶.

Der bärtige Mann links hält mit beiden Händen den Arm einer Frau fest, welche die Hände zum Gebet erhoben hat.

Bei dieser Darstellung sind die Farbe der Haut und des Gewandes der jeweiligen Person ähnlich. Gesicht, die Hände und der rechte Fuß des Mannes sind wie der Hintergrund hellbraun, der linke Fuß

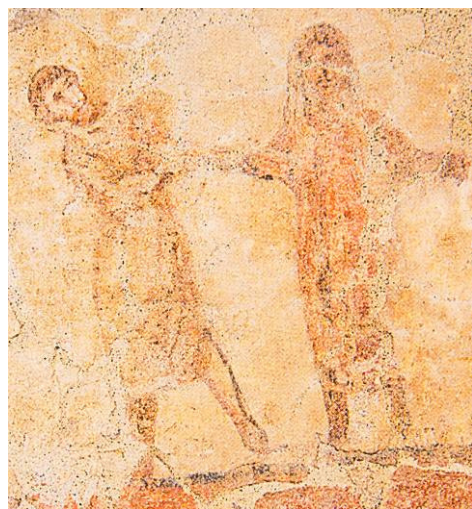


Abb. 106: Wandmalerei, Katakomben von S. Thekla, Rom.

¹⁷² Deckers u. a. 1987 1, 314. 318; Deckers u. a. 1987 2, Farbtaf. 44b; Fink – Asamer 1997, 43.

¹⁷³ Deckers u. a. 1987 1, 315.

¹⁷⁴ Fasola 1989, 65 Abb. 24.

¹⁷⁵ Fasola 1989, 64.

¹⁷⁶ Fink – Asamer 1997, 59; Fioocchi-Nicolai u. a. 1998, 105 Abb. 119.

ist mittelbraun. Gesicht und Hände der Frau sind in heller rotbrauner Farbe gemalt, die Füße in brauner Farbe. Linien wurden in dunkelbrauner Farbe gezogen. In dieser Darstellung hat die Frau eine dunklere Hautfarbe als der Mann.

C.2.f. Exkurs: Wandmalerei in Dura Europos

In diesem Abschnitt wurde bisher die Entwicklung der Hautfarbe von Mann und Frau von der pompejanischen und römischen Wandmalerei bis zur christlichen Katakombenmalerei Roms beschrieben. Die Wandmalereien in der Synagoge und im christlichen Haus in Dura Europos aus dem 3. Jh. haben mit dieser Entwicklung wenig zu tun. Sie basieren wohl eher auf einer lokalen als auf der hellenistisch-römischen Tradition. Für die christliche Archäologie sind die Denkmäler aus Dura Europos jedoch von solcher Wichtigkeit, dass in diesem Exkurs einige dieser Wandmalereien analysiert werden.

Von der West-Mauer, Register C, der Synagoge stammt die Darstellung der Aussetzung und Auffindung des Mose (Abb.107a-b), die sich heute im Museum in Damaskus befindet und durch eine Stifterinschrift von 244/245 bis 256 n. Chr. datiert werden kann¹⁷⁷.

Die erste Szene von rechts zeigt den Pharao mit den Hebammen (Ex. 1, 15-19), die zweite Szene das Aussetzen des Mose im Schilf (Ex. 2, 3-4), die dritte Szene das Auffinden des Mose durch eine Dienerin oder die Tochter des Pharao selbst (Ex. 2, 5-9). In der linken Szene wird Mose von seiner Schwester der eigenen Mutter überreicht¹⁷⁸.

Die Personen werden mit verkürzten Proportionen gemalt. Die Frauen sind mit rotbrauner Farbe dargestellt, um eine Nuance dunkler sind der Pharao und die Männer zu seiner Seite. Drei Frauen haben gelbliche Hautfarbe. Die dunkelste Figur von allen ist die im Wasser stehende Frau, ihre rotbraune Farbe ist sogar dunkler als die Hautfarbe des Pharaos. Das Kind in ihrem Arm weist auf seiner rotbraunen Haut auch einige hellere Stellen auf. Das Kind in den Armen der Frau am Ufer hat wiederum rotbraune und gelbe Haut, die in der Farbe der Haut der es tragenden Frau ähnlich ist. Die Linien der Figuren sind braun. Bei dieser Wandmalerei haben die Personen unterschiedliche Hautfarbe, die aber nicht mit dem Geschlecht zusammenhängt. Dasselbe Thema findet sich auch auf einer Malerei in der „Neuen Katakombe“ an der Via Latina (Abb. 86).



Abb. 107a-b: Wandmalerei, West-Mauer, Register C, Synagoge, Dura Europos, 244/245-256 n. Chr., Ausschnitte.

¹⁷⁷ Schubert 1974, 35 und Abb. 1; G. Sed-Rajna – Z. Amisha-Maisels – D. Jarassé – R. Klein – R. Reich, Die jüdische Kunst (Freiburg 1997) 142. 145 Abb. 69.

¹⁷⁸ Kraeling 1956, 269 und Taf. 67-68; Schubert 1974, 35-36. K. Weitzmann – H. L. Kessler, The frescoes of the Dura Synagogue and Christian Art (Washington 1990) 30.

Ergänzend zum Unterkapitel C.2.a. sei hier eine weitere Darstellung von Adam und Eva auf der Malerei an der Wand unter dem Arkosol im sog. Baptisterium des christlichen Hauses in Dura Europos erwähnt. Die Malereien in diesem Haus sind vor der Zerstörung Dura Europos' durch die Sassaniden im Jahre 256 entstanden und befinden sich heute im der Yale University Gallery in New Haven, Connecticut.

Links unter einem Hirten, der ein Schaf auf seinen Schultern trägt, sind zwei nackte Menschen neben einem Baum zu sehen (Abb. 108), die als Adam und Eva interpretiert werden¹⁷⁹.

Die linke Figur ist weiß mit roten Flecken, die rechte rot mit weißen. Diese Flecken scheinen eher der Struktur des Wandverputzes zu folgen, die heutige Farbgebung könnte das Ergebnis einer Beschädigung sein. Die Figuren sind mit schwarzen Konturlinien gerahmt.

Wie in den Beispielen der Katakombenmalerei im Unterkapitel C.2.e., so gibt es auch im christlichen Haus Szenen aus dem Neuen Testament. In den Malereien kommen zwar keine Männer und Frauen gemeinsam vor, doch lässt sich die Hautfarbe der dargestellten Figuren in den einzelnen Szenen miteinander vergleichen.

Eine Wandmalerei aus dem sog. Baptisterium des christlichen Hauses befindet sich wie das vorhergehende Beispiel in der Yale University Art Gallery und zeigt die drei Frauen am Grab Christi (Lk. 24,1) oder die klugen und törichten Jungfrauen (Mt. 25, 1-13), von welchen heute nur mehr große Fragmente der Oberkörper (Abb. 109) und die Füße vorhanden sind.

Links ist ein großer Sarkophag abgebildet, über dem zwei Sterne stehen. Von rechts kommen drei Frauen in ärmellosen Tuniken und Schleiern zu dem Sarkophag. In ihren Rechten halten sie Fackeln, in den Linken Gefäße. Die Frauen sind frontal dargestellt, sie wirken steif und strahlen eine hieratische Ruhe und Unberührtheit vom Geschehen aus¹⁸⁰. Die Proportionen der Frauen sind verkürzt. Die weiße oder hellgelbe Haut der Frauen hebt sich deutlich vom Hintergrund ab, einige hellbraune Stellen könnte man als Schatten deuten. Es gibt keine Höhungen, die Konturlinien sind rotbraun.



Abb. 108: Wandmalerei, Wand unter dem Arkosol, sog. Baptisterium, christliches Haus, Dura Europos, vor 256 n. Chr., Ausschnitt.

Abb. 109: Wandmalerei, sog. Baptisterium, christliches Haus, Dura Europos, vor 256 n. Chr., Ausschnitt.

¹⁷⁹ Grabar 1967, 69 Abb. 60; Kraeling 1967, 214-215 und Taf. XVII: Bei Kraeling kann man mit viel Fantasie vielleicht auch einen Teil der Schlange erkennen; M. Simon, *Cywilizacja wczesnego chrześcijaństwa. I-IV w.* [Zivilisation des frühen Christentums. 1.-4. Jh.] (Warszawa 1979) 406.

¹⁸⁰ Kraeling 1967, 78 und Taf. XIX-XX.

Im selben Museum befindet sich auch ein Fragment der Nordwand, das zwei Zeichen Christi zeigt¹⁸¹.

Die linke Szene (Abb. 110a) zeigt die Heilung des Gelähmten (Mt. 9, 1-8). In der Mitte steht Jesus auf einer roten Bodenlinie und erhebt die Hand über einem auf dem Bettgestell liegenden Mann. Derselbe Mann ist am linken Bildrand schon geheilt und trägt das Bett auf seinen Schultern.

Die rechte Szene (Abb. 110b) stellt den Gang Jesu auf dem Wasser dar (Mk. 6, 45-52). Im Hintergrund fährt ein Segelschiff nach links. In dem Schiff befinden sich vier Männer mit erhobenen Händen. Im Vordergrund stehen zwei Männer – Jesus und Petrus – auf den Wellen, wobei einer den anderen an der Hand festhält.

Die Proportionen der Personen sind in beiden Szenen stark verkürzt dargestellt. In beiden Szenen hat die Haut der Figuren die gleiche hellgelbe Farbe wie der Hintergrund. Einige braune Stellen könnten Schatten sein. In der linken Szene unterscheidet sich Jesus in seiner hellen rotbraunen Hautfarbe von den übrigen, in der rechten Szene ist Jesus wie die anderen Männer in hellgelber Farbe dargestellt. Die Linien wurden in rotbrauner und brauner Farbe gemalt. Wenn man diese Szenen mit Abb. 109 vergleicht, so haben an dieser Wand Männer und Frauen die gleiche hellgelbe Hautfarbe.

Zusammenfassend lässt sich für die vorgestellten Malereien in Dura Europos sagen, dass unterschiedliche Hautfarben vorkommen, diese aber nicht geschlechtsspezifisch sind. So treten auch dunkelhäutige Frauen und hellhäutige Männer auf. Die Darstellungen Jesu in Abb. 109 und 110 zeigen, dass der Künstler nicht konsequent im Einsatz einer bestimmten Hautfarbe war. Im christlichen Haus sind die Hautfarben meist hell. Auch die Malerei von Dura Europos kann als Beispiel für gleiche Hautfarbe bei Mann und Frau bei mittlerem und hohem Abstraktionsgrad dienen.



Abb. 110a-b: Wandmalerei, Nordwand, christliches Haus, Dura Europos, vor 256 n. Chr., Ausschnitte.

D. Mosaik mit alt- und neutestamentlichen Szenen sowie anderen Darstellungen

Einige Themen der Katakombenmalerei finden sich auch in den Mosaiken Roms und Neapels wieder. Jesus und die Samariterin (Joh. 4, 1-26) sowie das Weinwunder zu Kana

¹⁸¹ Kraeling 1967, Taf. XVIII.

(Joh. 2, 6-8a) zeigt ein Mosaik (Abb. 111) aus dem nordöstlichen Bereich der Kuppel des Baptisteriums des hl. Johannes im Dom von Neapel. Es wird an das Ende des 4. oder den Anfang des 5. Jh. datiert.

Der linke Rand des Mosaiks ist zerstört, man kann nur den Unterleib eines Mannes sehen, der auf der linken Seite eines spiralförmig kannelierten Brunnens sitzt. Seine linke Hand hält er über den Brunnen hinweg einer auf der rechten Seite stehenden Frau hin, die in der Rechten ein Schöpfgefäß hält. Über dem Brunnen ist eine Spindelhalterung montiert.

Rechts davon schließt die nächste Szene mit sechs sehr rundlichen Tonkrügen an, die bis an den Rand gefüllt sind. Hinter den Krügen stehen zwei Diener, die ihre Amphoren in diese Krüge leeren. Diese Szene wird rechts durch eine Türe abgeschlossen¹⁸².

Die Proportionen sind leicht verkürzt. Die Grundfarbe der Haut ist bei allen Personen hellblau mit dunkelblauen Schatten. Im Gesicht der Frau sind Höhlungen mit weißen und hellroten Steinchen gelegt, an ihren Händen mit weißen und hellbraunen Steinchen. Bei allen übrigen Figuren sind die Höhlungen ebenfalls hellbraun und weiß. Die Konturlinien wurden mit dunkelblauen und dunkelgrünen Steinchen ausgeführt. Mit Ausnahme der roten Höhlungen im Gesicht der Frau liegt hier dieselbe Hautfarbe bei Mann und Frau vor.



Abb. 111: Mosaik, Kuppel im Baptisterium des hl. Johannes, Dom von Neapel, Ende 4./Anfang 5. Jh., Ausschnitt.

Abb. 112: Mosaik, linke Wand des Langhauses, Mittelschiff, S. Maria Maggiore, Rom, erste Hälfte 5. Jh., Ausschnitt.

Die folgenden Beispiele stammen aus S. Maria Maggiore in Rom. Auf der linken Wand des Langhauses im Mittelschiff befindet sich eine Darstellung der drei Männer bei Abraham (Gen. 18, 1-10) (Abb. 112), die in die erste Hälfte des 5. Jh. datiert wird¹⁸³.

Auf der unteren Hälfte des Mosaiks richtet Sarah vor einem Haus drei Brote zurecht. Abraham wendet sich ihr zu. In der nächsten Szene sitzen drei nimbierter Männer an einem Tisch mit drei Broten. Abraham bringt ihnen auf einer weißen Tasse ein sehr kleines Kalb. Die Proportionen der Personen wurden verkürzt. Für die Haut Sarahs und Abrahams wurden weiße Steinchen verwendet, für die Schatten hellbraune. Die Wangen sind orangefarben. Die Linien im Gesicht wurden mit schwarzen und braunen Steinchen gelegt, die Konturlinien mit braunen und rotbraunen. Die Haut der drei Männer ist rotbraun und orangefarben mit weißen Höhlungen, einige Stellen sind auch braun. Sie haben dieselbe

¹⁸² I. J. L. Maier, *Le baptistère de Naples et ses mosaïques. Étude historique et iconographique* (Fribourg 1964) 33-34; G. Saragat, *Storia di Napoli 1* (Napoli 1967) 713; Wilpert – Schumacher 1976, 36. 304 und Taf. 9.

¹⁸³ Brandenburg 2004, 176. 184 Abb. 99.

Hautfarbe wie die Engel im Triumphbogen (Abb. 116) und unterscheiden sich deutlich von den Menschen.

Auf einem weiteren zweigeteilten Mosaik derselben Wand berichtet im oberen Streifen (Abb. 113a) Rahel ihren vor einem Haus stehenden Eltern von der Ankunft Jakobs (Gen. 29, 12b). Rechts stehen zwei Hirten bei ihrer Herde, den Hintergrund nimmt ein Hügel ein. Der untere Streifen (Abb. 113b) zeigt links Labans Frau, welche zu Laban und Jakob (Gen. 29, 13) blickt, die einadner umarmen. In der Mitte wird Jakob von ihnen zu deren Haus gebracht, in dessen Eingang sie Rahel begrüßt¹⁸⁴. Der Hintergrund wird von einer hügeligen Landschaft ausgefüllt.



Abb. 113a-b: Mosaik, linke Wand des Langhauses, Mittelschiff, S. Maria Maggiore, Rom, erste Hälfte 5. Jh., Ausschnitt.

Die Figuren sind in stark verkürzten Proportionen dargestellt. Die Haut ist bei fast allen Personen rosa mit einigen Schattierungen bis zu dunklem Rosa hin. Die Höhlungen sind weiß, die Konturlinien dunkelbraun und schwarz. Aus der Reihe fällt Laban links in der oberen Bildhälfte mit gelben und braunen Steinchen an Arm und Gesicht. Sein rechtes Bein wurde wieder mit Steinchen verschiedener rosafarbenen Schattierungen gebildet. Trotz dieser Ausnahme – vielleicht Zeichen einer späteren Ergänzung – ist auch in diesem Mosaik die Hautfarbe bei Mann und Frau gleich.

Ein Mosaikbild der rechten Langhauswand des Mittelschiffes stellt zwei Szenen aus der Kindheit des Mose dar.

Im oberen Streifen (Abb. 114a) thront vor einem Palast die wie eine Prinzessin gekleidete Tochter des Pharao. Ihr präsentieren fünf Hofdamen den jungen Mose, der in die Tracht eines römischen Prinzen gekleidet ist (in etwa Ex. 2, 10).

Im unteren Streifen (Abb. 114b) steht Mose mit einer Buchrolle und im Redegestus erhobener Rechter inmitten von acht Philosophen, welche durch ihre Kleidung als kynische Philosophen charakterisiert sind. Hinter einer Mauer folgen einige Zuschauer dem Disput¹⁸⁵.

Die Proportionen der Figuren wurden verkürzt dargestellt, bei den kleineren Figuren der unteren Bildhälfte wurden einzelne Details wie Finger oder Münder ausgelassen.

Die Haut des Mose, der Tochter des Pharao und der Hofdamen besteht aus hellbraunen, orangefarbenen und für Höhlungen aus weißen Steinchen. Die Schatten sind weiß, die Linien schwarz, die Wangen meist orangefarben. Die hellste Hautfarbe hat die Tochter des Pharao, die dunkelste die Hofdame rechts. Mose als Knabe wird in derselben Hautfarbe wie die übrigen Hofdamen dargestellt.

¹⁸⁴ Wilpert – Schumacher 1976, 310 und Taf. 31b.

¹⁸⁵ Wilpert – Schumacher 1976, 311. 312; Brandenburg 2004, 185 Abb. 100.



Abb. 114a-b: Mosaik, rechte Wand des Langhauses, Mittelschiff, S. Maria Maggiore, Rom, erste Hälfte 5. Jh., Ausschnitt.

Die Philosophen sind wesentlich dunkler als Mose und die Frauen. Ihre Haut wird von braunen, rotbraunen und dunkelbraunen Steinchen gebildet, die Höhungen sind weiß. Die Linien bestehen aus schwarzen oder karminroten Steinchen. Am dunkelsten ist der Philosoph rechts im Vordergrund. Diese Darstellung ähnelt in ihrem Farbschema den Malereien in Pompeji (vgl. z. B. Abb. 41): Frauen und Kinder erscheinen hell, die Männer dunkel. Vielleicht sollte durch die dunkle Hautfarbe der Philosophen, die sonst nie bei Männern in den Mosaiken von S. Maria Maggiore vorkommt, das „Heidnische“ an ihnen betont werden.

Ein weiteres Mosaik an derselben Langhauswand zeigt die Hochzeit des Mose mit Sephora (Ex. 2, 21) (Abb. 115), die nach römischem Ritus durch *dextrarum iunctio* dargestellt ist. Der in der Mitte stehende weißhaarige Jitro führt Mose und Sephora, die sich die Hand reichen, zueinander. Über der Gruppe wölbt sich eine rippengeschmückte Apsiskalotte¹⁸⁶. Links wohnen drei weitere Frauen und rechts vier weitere Männer der Vermählung bei.

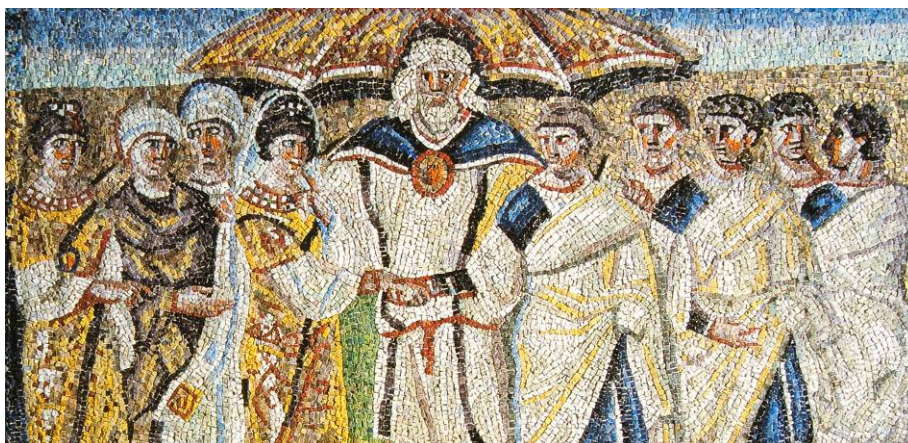


Abb. 115: Mosaik, rechte Wand des Langhauses, Mittelschiff, S. Maria Maggiore, Rom, erste Hälfte 5. Jh., Ausschnitt.

Die Proportionen sind wie in den benachbarten Mosaiken verkürzt. Die Haut der Figuren besteht aus weißen, hellbraunen und hellvioletten Steinchen, womit eine gewisse Plastizität erreicht wird. Die Schatten sind braun, die Linien schwarz und rotbraun. Die Wangen sind durch orangefarbene Steinchen hervorgehoben. Jene – vielleicht im Schatten stehenden –

¹⁸⁶ Wilpert – Schumacher 1976, 312 und Taf. 38; Brandenburg 2004, 182 Abb. 96.

Frauen links sind etwas dunkler als die Männer rechts. Durch die Anzahl der hellvioletten Steinchen ist das Gesicht Jitros ebenfalls etwas dunkler. Dennoch handelt es sich auch hier um die gleiche Hautfarbe bei Mann und Frau.

Zwei Szenen seien noch aus dem Mosaik des Triumphbogens von S. Maria Maggiore (Abb. 116a-b) erwähnt: Die Verkündigung an Maria (Lk. 1, 26-38) und die Aufklärung der Zweifel Josefs (Mt. 1, 19-23)¹⁸⁷.

Links ist ein Teil eines Hauses mit Türe und im Türstock hängendem Vorhang zu sehen. Davor sitzt Maria auf einem Hocker mit Polster und Fußschemel und spinnt. Links von ihr stehen zwei nimbierte Engel, rechts von ihr einer im Redegestus, darüber fliegt horizontal ein weiterer Engel. Rechts von dieser Szene wendet sich ein Engel Josef zu, der ebenfalls vor einem Haus mit einem Vorhang im Eingang steht¹⁸⁸.

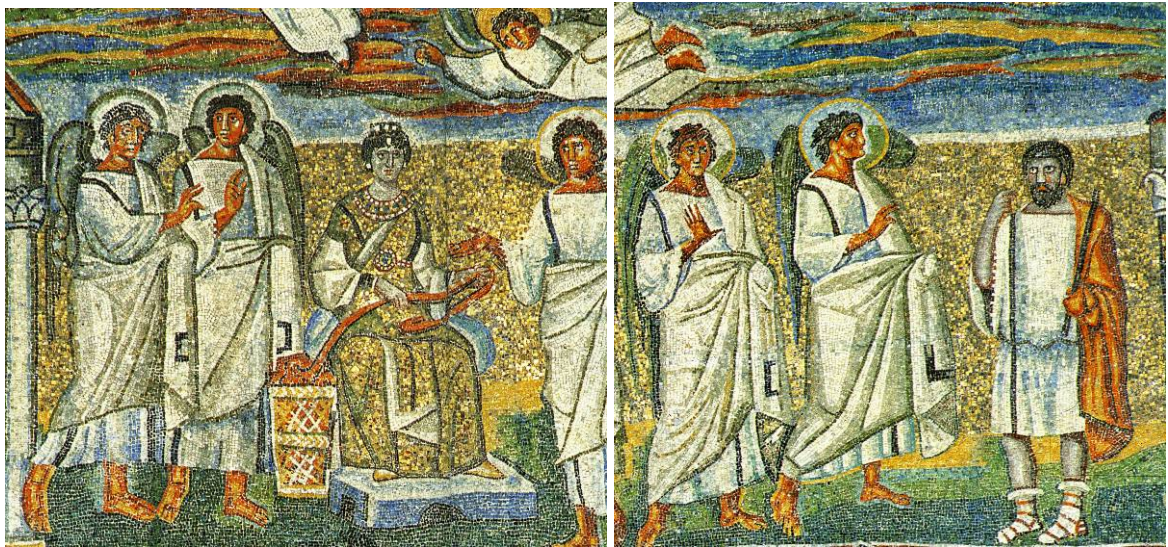


Abb. 116a-b: Mosaik, Triumphbogen, S. Maria Maggiore, Rom, erste Hälfte 5. Jh., Ausschnitte.

Die Haut von Maria und Josef wird durch weiße, helle graubraune und mittelbraune Steinchen dargestellt, ihre Wangen sind orangefarben, die Lippen ebenso. Die Höhlungen sind weiß, die Schatten braun, die Linien bestehen aus schwarzen, bei der Innenseite des rechten Armes von Josef aus rotbraunen Steinchen. Maria und Josef unterscheiden sich in ihrer Hautfarbe deutlich von den Engeln: Deren Hautfarbe ist orange, die Höhlungen sind weiß oder gelb, die Linien schwarz. Wie in Abb. 112 haben Mann und Frau die gleiche Hautfarbe, nicht aber dieselbe Hautfarbe wie die Engel.

Zum Abschluss des Abschnittes III, den die monumentale Malerei Roms und Pompejis eröffnete, sei noch ein monumentales christliches Mosaik aus Rom erwähnt. Am Beginn des 5. Jh. entstand das Apsismosaik aus S. Pudenziana in Rom¹⁸⁹ (Abb. 117).

Auf einem mit Gemmen reich geschmückten Thron sitzt Christus im Gewand eines philosophischen Lehrers. Die Gold- und Purpurfärbung des Gewandes kennzeichnet ihn als den Herrscher. Die rechte Hand hat er im Redegestus erhoben, mit der Linken hält er ein aufgeschlagenes Buch. Die Apostel sind links und rechts von ihm wie bei einer philosophischen Lehrversammlung diskutierend gruppiert. Hinter den Aposteln stehen die Personifikationen der Juden- und Heidenkirche. Wie über einen Herrscher halten sie über Petrus und Paulus Martyrerkronen. Den Hintergrund bildet eine Portikus. Darüber erscheinen das himmlische Jerusalem, ein Gemmenkreuz, Wolken und die vier apokalyptischen Wesen.

¹⁸⁷ Wilpert – Schumacher 1976, Taf. 51-53; Brandenburg 2004, 180-181 Abb. 95.

¹⁸⁸ Wilpert – Schumacher 1976, 316.

¹⁸⁹ Brandenburg 2004, 138. 140 Abb. 67.



Abb. 117: Apsismosaik, S. Pudenziana, Rom, Beginn 5. Jh.

Die Ränder wurden in der Barockzeit beschnitten, es gab weit reichende Restaurierungen, weshalb die ursprüngliche Farbgebung schwer zu rekonstruieren ist. Die Personengruppe ist nach einem lebendigen, vielfigurigen, traditionellen Bildschema geordnet¹⁹⁰.

Die Personen sind in natürlichen Proportionen dargestellt. Die Haut der dargestellten Männer und Frauen ist hellbraun und teilweise rosafarben, wobei die Farben nicht vom Geschlecht abhängig sind. Aufgrund der oben erwähnten Renovierung lässt sich über die ursprüngliche Hautfarbe nur soviel sagen, dass es bei der Hautfarbe von Männern und Frauen keinen starken Unterschied gab, da ein solcher wohl bei der Renovierung berücksichtigt worden wäre.

E. Auswertung

Mythologische Szenen geringer Abstraktion¹⁹¹

Objekt	Datierung	Herkunft (Stadt)	Unterschied Hautfarbe		
			k	g	h
Mysterienfries, Raum 5, Villa dei Mysterii, Abb. 43-45.	100 v. Chr.	Pompeji		x	x
Befreiung von Io, rechte Wand des Tablinums C, Casa di Livia, Palatin, Abb. 30.	30 v. Chr.	Rom			x
Auffindung des Telepas, sog. Basilika, MNA, Inv. 9008, Abb. 31.	4. pomp. Stil	Herc.			x
Dionysos, Mänade und Satyr, MNA Inv. 9274, Abb. 47.	1. Jh. n. Chr.	Herc.		x	
Penelope und Odysseus, <i>macellum</i> ; Abb. 48.	62-69 n. Chr.	Pompeji		x	

¹⁹⁰ Brandenburg 2004, 141-142; R. Krautheimer, Rom. Schicksal einer Stadt 312-1308³ (München 2004) 52.

¹⁹¹ Die Darstellungsweise in Tabellenform hat zu einer gewissen Vereinfachung gezwungen, deren sich der Autor bewusst ist. Nuancierungen und Grenzfälle wurden durch die Position des „x“ in der Spalte angegeben. Bei der Abstraktion wurden v. a. die Proportionen berücksichtigt, wobei die Bezeichnung „geringe Abstraktion“ der Verdeutlichung wegen bei jüdischen und christlichen Szenen der Katakombenmalerei einen etwas höheren Abstraktionsgrad als die „geringe Abstraktion“ der pompejanischen Wandmalerei bezeichnet. Doppelte Kennzeichnungen entsprechen dem Auftreten mehrerer Fälle bei einem Bild. Mit Fragezeichen sind Malereien mit schlechtem Erhaltungszustand oder solche, bei denen das Geschlecht der Figuren schwer auszumachen ist, gekennzeichnet. Einige thematische Dubletten wurden ausgelassen, da sie für die Tabelle nichts Neues bringen und die Übersichtlichkeit derselben wenig fördern. Die Wandmalereien wurden auf Grund ihrer Häufigkeit nicht extra als solche ausgewiesen, die wenigen Mosaik schon.

			k	g	h
Dädalus und Pasiphae, Exedra im Norden, Casa dei Vettii, Abb. 40.	4. pomp. Stil	Pompeji			x
Herkules würgt Schlangen, Malerei, Exedra im Süden, Casa dei Vettii, Abb. 41.	4. pomp. Stil	Pompeji			x
Fliegendes Paar, Malerei, Casa dei Pittori al Lavoro, Abb. 32.	vor 79 n. Chr.	Pompeji			x
Urteil des Paris, Malerei, Cubiculum, Haus des Pinarius Cerealis, Abb. 50.	4. pomp. Stil	Pompeji		x	
Ganymed und Nymphe, Casa di Giove e Ganimede; Abb. 49.	hadrianisch	Ostia	x?		
Herkules und Hesperiden, Hypogäum der Aurelier an der Via Manzoni, Abb. 74a.	vor 217 n. Chr.	Rom	x		
Liegendes Frauenpaar u. a., römisches Haus unter SS. Giovanni e Paolo, Abb. 34.	4. Jh. n. Chr.	Rom			x

Abkürzungen:

MNA: Archäologisches Nationalmuseum Neapel k: kein
Herc.: Herculaneum g: gering
pomp.: pompejanisch h: hoch

Mythologische Szenen mittlerer Abstraktion

Objekt	Datierung	Herkunft (Stadt)	Unterschied Hautfarbe		
			k	g	h
Odysseus und Cassandra, Nordwand der Aula, Casa del Menandro, Abb. 35.	4. pomp. Stil	Pompeji			x
Kampf zwischen Apoll und Python, Triclinium, Casa dei Vettii, Abb. 59.	1. Jh. n. Chr.		x		
Dichter und Muse, Korridor Palast der Laterani unter S. Giovanni in Laterano, Abb. 55.	2. Hälfte 2. Jh. n. Chr.	Rom	x		
Dionysos, Ariadne und Gefolge, Grab χ , Nekropole unter St. Peter, Abb. 68.	um 240 n. Chr.	Rom	x		
Vibia und Mahl der Seligen, Katakombe der Vibia, Abb. 70.	1. Hälfte 4. Jh.	Rom	x		
Herkules und Athena, Raum N, „Neue Katakombe“ an der Via Latina, Abb. 71.	3. Viertel 4. Jh.	Rom	x		
Herkules und Alkestis, Raum N, „Neue Katakombe“ an der Via Latina, Abb. 73.	3. Viertel 4. Jh.	Rom	x		
Verfolgungsszene, Arkosol, Katakombe der Vibia, Abb. 69.	Ende 4. Jh.	Rom			x

Abkürzungen:

MNR: Nationalmuseum Rom k: kein
MET: Metropolitan Museum of Art, New York g: gering h: hoch

Mythologische Szenen hoher Abstraktion, chronologisch geordnet

Objekt	Datierung	Herkunft (Stadt)	Unterschied Hautfarbe		
			k	g	h
Odysseefries, Esquilin, Biblioteca Vaticana, Sala delle nozze Aldobrandine, Abb. 62	1. Jh. v. Chr.	Rom			x
Odysseus' Heimkehr, Region VIII, SAP. Inv. 14 231, Abb. 61.	1. Jh. v. Chr.?	Pompeji			x

Abkürzungen:

SAP: Soprintendenza Archeologica di Pompei k: kein
g: gering
h: hoch

Alltagsszenen, Landschaften und ähnliche Darstellungen

Objekt	Datierung	Herkunft	Abstraktions- grad			Unterschied Hautfarbe		
			g	m	h	k	g	h
Nillandschaft und Priester, Mosaik, Fragment 16, Nationalmuseum Prenestrino, Abb. 60.	spätes 2. Jh. v. Chr.	Palestrina			x	x		
Landschaft mit Wander- ern und Schiffen, Villa Farnesina, Korridor F, MNR Inv. 216, Abb. 63a-b.	21 v. Chr.	Rom			x	x		
Landschaft mit Standbild, Villa Farnesina, Wintertri- clinum, MNR Inv. 180, Abb. 64.	21 v. Chr.				x			x ?
Gerichtsszenen, Villa Farnesina, Raum C, MNR Inv. 1080, Abb. 58.	20 v. Chr.	Rom			x		x	
Filzwerkstatt, <i>fullanica</i> des Verianus Hypseus, MNA Inv. 9774, Abb. 51a-b.	4. pomp. Stil	Pompeji		x		x		
Verkauf von Filz, Region IX/7/7, SAP, Inv. 40685, Abb. 52.	4. pomp. Stil?	Pompeji		x		x		
Szene am Forum, Haus der Julia Felix, MNA Inv. 9062-9065, Abb. 56a-b.	4. pomp. Stil	Pompeji		x		x		

			g	m	h	k	g	h
Töpferwerkstatt, <i>taberna vaseria</i> , SAP, Inv. 45622, Abb. 53.	bis 79 n. Chr.	Pompeji			x	x		
Landschaft mit Lagernden, Grab, MNA, Abb. 67.	Beginn 2. Jh. n. Chr.	Caivano			x	x		
Dienerprozession, Casa sul Celio, MNA Inv. 84284-84286, Abb. 54a-c.	1. Hälfte 4. Jh.	Rom		x			x?	

Abkürzungen:

MNA: Archäologisches Nationalmuseum Neapel

MNR: Nationalmuseum Rom

SAP: Soprintendenza Archeologica di Pompei

k: kein

g: gering

m: mittel

h: hoch

Tabelle jüdischer und christlicher Szenen, nach Herkunft und Chronologie geordnet

Objekt	Datierung	Herkunft (Stadt)	Abstraktionsgrad			Unterschied Hautfarbe		
			g	m	h	k	g	h
Lesender Mann und Orantin, Kammer 56, PM; Abb. 90a-b.	Spättetrarchisch, frühkonstantinisch	Rom		x			x	
Adam und Eva, Wand 5, Kammer 57, MP, Abb. 74.	frühkonstantinisch	Rom	x			x		
Adam und Eva, Kammer 51, MP, Abb. 76a-b.	mittelkonstantinisch	Rom		x		x		
Susanna und zwei Männer, Wand 2 Kammer 51, MP, Abb. 88.	mittelkonstantinisch	Rom		x		x		
Jesus und Samariterin, Arkosol Kammer 65, MP, Abb. 102.	mittelkonstantinisch	Rom	x			x		
Jesus und Frau, Arkosol Wand 2 Kammer 65, MP, Abb. 103.	mittelkonstantinisch	Rom	x				x	
Jesus und gekrümmte Frau?, Arkosol Wand 2 Kammer 65, MP, Abb. 104.	mittelkonstantinisch	Rom		x			x	
Adam und Eva, Wand 2, Kammer 44, MP, 77a-b.	mittel- oder spätkonstantinisch	Rom	x			x		
Adam und Eva, Eingangswand Kammer A, NK, Abb. 78.	frühes 4. Jh.	Rom	x			x		

			g	m	h	k	g	h
Vertreibung aus dem Paradies, Arkosol „A“ Kammer B, NK, Abb. 81.	frühes 4. Jh.	Rom		x		x		
Susanna und zwei Männer, Stirnseite „A“ Kammer A, NK, Abb. 87.	frühes 4. Jh.	Rom	x				x	
Auffindung des Mose, Malerei, Arkosol „A“ Kammer B, NK, Abb. 86.	frühes 4. Jh.	Rom		x			x	
Flucht Lots mit Töchtern, Arkosol „B“ Kammer B, NK, Abb. 85.	frühes 4. Jh.	Rom		x			x	
Adam und Eva, linke Bogenlaibung Kammer C, NK, Abb. 80.	frühes 4. Jh.	Rom	x			x		
Adam und Eva, rechtes Arkosol Kammer M, NK, Abb. 79.	3. Viertel 4. Jh.	Rom	x			x		
Jesus und Samariterin, linkes Arkosol, Kammer F, NK, Abb. 101.	Mitte oder Ende 4. Jh.	Rom		x		x		
Medaillons mit Büsten, Mosaik, Cyriaca-Katakomben. MPC, Inv. 31.584-31.585; Abb. 94a-b.	4. Jh.	Rom	x			x		
Orans und zwei Frauen, christliches Oratorium, Haus unter SS. Giovanni e Paolo, Abb. 93.	spätes 4. Jh.	Rom		x			x	
Orantin und zwei Hirten, Lünette der Arkosols Kammer 4, Coemeterium Maius, Abb. 91.	?	Rom		x		x		
Orantin und Alltagsszenen, Arkosol der Velatio, Priscilla-katakomben, Abb. 92.	?	Rom	x			x		
Maria mit Kind und Prophet, Krypta der Madonna, Priscilla-katakomben, Abb. 99.	3. Jh.	Rom		x		x		
Orantin bei Mahlszene, Sakramentskapelle 3A, Kallixtus-katakomben, Abb. 95.	?	Rom			x	x		

			g	m	h	k	g	h
Anbetung der Weisen, Arkosolgrab, Katakombe der hl. Marcus und Marcellianus, Abb. 100.	Ende 3. Jh.	Rom		x		x		
Christus und Heilige, Arkosol in der „Krypta der sechs Heiligen“, Domitillakatakombe, Abb. 105.	4. Jh.	Rom		x		x		
Abraham, Sara und drei Männer, Mosaik, Mittelschiff S. Maria Maggiore, Abb. 112.	1. Hälfte 5. Jh.	Rom		x		x		
Rahel und Jakob, Mosaik, Mittelschiff S. Maria Maggiore, Abb. 113a-b.	1. Hälfte 5. Jh.	Rom			x	x		
Kindheit des Mose, Mittelschiff S. Maria Maggiore, Abb. 114a-b.	1. Hälfte 5. Jh.		x	x				x
Adam und Eva, „doppeltes Tonnengewölbegrab“, West-Friedhof, Abb. 83.	360-370	Thessaloniki	x			x		
Susanna und zwei Männer, „doppeltes Tonnengewölbegrab“, West-Friedhof, Abb. 89.	360-370?	Thessaloniki	x				x	
Adam und Eva, oberes Vestibulum Katakombe S. Gennaro, Abb. 83.	5. Jh.	Neapel	x			x		
Jesus und Samariterin, Weinwunder zu Kanaa, Mosaik, Kuppel des Baptisteriums des hl. Johannes, Abb. 111.	Ende 4. / Anfang 5. Jh.	Neapel		x			x	

Abkürzungen:

MP: Katakombe SS. Pietro e Marcellino

MPC: Museo Pio Cristiano

NK: „Neue Katakombe“ an der Via Latina

k: kein

g: gering

m: mittel

h: hoch

Zunächst zur Auswertung der Tabellen, in denen die Ergebnisse der Bildanalyse im Bezug auf Thema, Abstraktion und Hautfarbe von Mann und Frau zusammengefasst wurden:

So zeigt die erste Tabelle mythologischer Szenen geringer Abstraktion einige Beispiele, bei denen trotz geringem Abstraktionsgrad der Unterschied in der Hautfarbe gering oder nicht vorhanden ist.

Bei den mythologischen Szenen mittlerer Abstraktion, dass heisst mit verkürzten Proportionen, geringerer Modellierung und vernachlässigten Details, überwiegen schon die Beispiele mit gleicher Hautfarbe bei Mann und Frau.

Merkwürdiger Weise konnten aber für die Darstellung mythologischer Szenen mit hohem Abstraktionsgrad zwei Beispiele mit hohem Unterschied in der Hautfarbe gefunden werden. Bei Alltagsszenen, Landschaften und ähnlichen Darstellungen überwiegen die Beispiele ohne Unterschied der Hautfarbe bei Mann und Frau, egal, ob es sich um Darstellungen mit mittlerem oder hohem Abstraktionsgrad handelt. Es gibt keine Beispiele mit geringem Abstraktionsgrad. Die beiden Ausnahmen mit wenig Unterschied in der Hautfarbe zeichnen sich durch mittleren oder hohen Abstraktionsgrad aus.

Bei den jüdischen und christlichen Szenen überwiegen fehlende oder geringe Farbunterschiede der Haut, wobei schon minimale Farbunterschiede als „gering“ eingestuft wurden. Das gilt sowohl für Beispiele mit geringer als auch für solche mit mittlerer oder hoher Abstraktion. Der einzige „Ausreißer“ ist ein Mosaik aus S. Maria Maggiore Abb. 114b.

Lässt sich nun an den Beispielen eine Entwicklung ablesen? In diesem Abschnitt wurde versucht, die Entwicklung der Hautfarben bei Mann und Frau von der römischen Malerei des 2. Jh. v. Chr. bis zur christlichen Katakombenmalerei und zu den christlichen Mosaiken Roms zu skizzieren. Die gleiche Hautfarbe bei Mann und Frau in der frühchristlichen Kunst wurde dabei als Teil dieser Entwicklung gedeutet.

In der römischen Malerei herrscht vom 2. Jh. v. Chr. bis – mit Ausnahmen – in das 1. Jh. n. Chr. noch ein deutlicher Unterschied in der Hautfarbe bei Männern und Frauen vor: Männer sind meist dunkelbraun, Frauen weiß dargestellt. Das zeigt sich vor allem in mythologischen und das „Mann-Frau-Sein“ betreffenden Szenen. Knaben sind allerdings hellhäutiger als Männer. Offensichtlich hat man in der monumentalen Wandmalerei diese starke Unterscheidung nicht immer konsequent angewandt, wie das Kapitel B.1. zeigt.

In der Arbeitshypothese wurde davon ausgegangen, dass die unterschiedliche Hautfarbe mit zunehmender Abstraktion schwindet. Während die Beispiele in Abschnitt B.2. in ihrem höheren Abstraktionsgrad teilweise der Katakombenmalerei ähneln und hier auch für Männer und Frauen die gleiche Hautfarbe verwendet wird, stellt sich die Situation bei Figuren mit hohem Abstraktionsgrad auf Friesen und in Landschaften anders dar: Hier wurden in Abschnitt B.4. und B.5. sowohl Beispiele für eine starke Unterscheidung als auch für gleiche Hautfarbe vorgestellt. In mythologischen Szenen sind Mann und Frau aufgrund der Hautfarbe meist zu unterscheiden, bei „anonymen“ Figuren selten. Es zeigte sich allerdings, dass bei Darstellungen von Figuren mit unterschiedlich hoher Abstraktion und eingeschränkter Farbskala (B.3.) meist auch die Hautfarbe von Mann und Frau gleich ist. Bei mittlerer Abstraktion, also leicht verkürzten Proportionen, Ansätzen von Plastizität und weitgehender Berücksichtigung von Details, finden sich Beispiele ohne Farbunterschiede der Haut, eine starke Abstraktion scheint den Farbunterschied wieder zu begünstigen.

Alltags- oder Handwerksszenen erreichen einen höheren Abstraktionsgrad und kommen zum Teil mit sehr eingeschränkter Farbskala aus. Auch in diesen Malereien ist die Hautfarbe bei Mann und Frau gleich. Solche Szenen finden sich ebenso in der Sepulkralmalerei.

In der Katakombenmalerei des 3. und 4. Jh., die fast immer mittlere oder hohe Abstraktion sowie eine teilweise eingeschränkte Farbskala ¹⁹² kennzeichnet, sind bei „heidnischen“ Themen Mann und Frau in der Hautfarbe sowohl leicht unterschieden als auch gleich. Die Unterschiede liegen aber meist nur mehr im Bereich von Tönungen und

¹⁹² J. Wilpert 1903, 9.

Helligkeitswerten. Mit einiger Sicherheit lässt sich sagen, dass Männer im Vergleich etwas heller und Frauen dunkler dargestellt werden.

In der jüdisch-christlichen Katakombenmalerei haben Mann und Frau selbst bei vereinzelt Fällen geringer Abstraktion die gleiche Hautfarbe, wobei die Frau manchmal um eine Nuance heller sein kann. Adam und Eva haben meist eine dunklere Hautfarbe als Personen auf Darstellungen mit Jesus. Man kann davon ausgehen, dass die zunehmende Abstraktion mehr Einfluss auf die gleiche Hautfarbe hatte als die reduzierte Farbskala, da ja auch in Mosaiken mit vielfältigem Farbspektrum die gleiche Hautfarbe verwendet wurde. Bei vereinzelt Beispielen von Farbunterschieden der Haut kann auch der Mann heller dargestellt sein als die Frau. Wie Abb. 116 zeigt, wurde in der christlichen Mosaikkunst die gleiche Hautfarbe für Mann und Frau auch bei einem Beispiel mit geringem Abstraktionsgrad, d. h. bei natürlichen Proportionen, Modellierung der Körper und genauer Ausführung der Details, beibehalten. So konnte die Entwicklung von einem starken Unterschied in der Hautfarbe bei Darstellungen mit geringem Abstraktionsgrad in Pompeji über Beispiele mit gleicher Hautfarbe bei größerem Abstraktionsgrad und eingeschränkter Farbskala bis zur gleichen Hautfarbe der christlichen Kunst der Katakomben, aber auch der Mosaiken mit unterschiedlich hohem Abstraktionsgrad nachgezeichnet werden.

IV. Weitere Beispiele vom 4. bis zum beginnenden 7. Jh. n. Chr.

Da ab dem 4. Jh. lokale Traditionen Malerei und Mosaik beeinflussen, werden in diesem Abschnitt ausgewählte Monumente nach Ländern geordnet vorgestellt und unter dem Gesichtspunkt ihrer Thematik, des Abstraktionsgrades und der Hautfarbe bei Mann und Frau untersucht. Innerhalb der Länder erfolgt die Anordnung chronologisch. Dabei werden „heidnische“ und christliche Motive nebeneinander gestellt. Es ist nicht immer möglich, sie streng voneinander abzugrenzen, da auch in kirchlichen Gebäuden profane Motive vorkommen und in Wohnhäusern christliche. Textilien werden dem Abschnitt C.2. „Ägypten – sog. Koptische Kunst“ zugeordnet. Die Buchmalerei wird in einem eigenen Kapitel vorgestellt, da die Entwicklung dadurch besser zu erkennen ist.

A. Europa

A.1. Italien

Das Fußbodenmosaik in der konstantinischen Basilika in Aquileia, auch Süd-Kirche genannt, ist zu Beginn des 4. Jh. entstanden¹⁹³.

Zum Vergleich eignen sich besonders die Büsten in den Medaillons.

Im südlichen Teil des Mosaiks befindet sich in einem runden Rahmen die Darstellung der Büste eines Jünglings mit einem Kranz Rosen im Haar (Abb. 118)¹⁹⁴.

Als Herbst wird die Büste einer Frau in rundem Rahmen in goldfarbenem Gewand mit dunklem Besatz (Abb. 119) interpretiert. In ihren langen Haaren stecken Ähren und Früchte¹⁹⁵.

Die in natürlichen Proportionen dargestellten Büsten haben rosafarbene Haut. Die Höhlen sind weiß, die Schatten gelb, hellviolett und rotbraun. Auch für die Wangen wurden rotbraune Steinchen verwendet. Die sparsam eingesetzten Linien sind schwarz oder braun. Somit ist die Hautfarbe bei beiden Büsten gleich.

¹⁹³ Kähler 1962, 8; D. Gioseffi – E. Belluno – E. Ciol, Aquileia. Gli affreschi nella cripta della Basilica (Udine 1976) 30-31, Marini 2008, 9.

¹⁹⁴ Kähler 1962, 11 und Abb. 11: Hier allerdings mit der Deutung als Frühling; Marini 2008, 73. 75.

¹⁹⁵ Kähler 1962, 11 und Abb. 12: Von Kähler als Sommer vorgestellt; Marini 2008, 73-74.

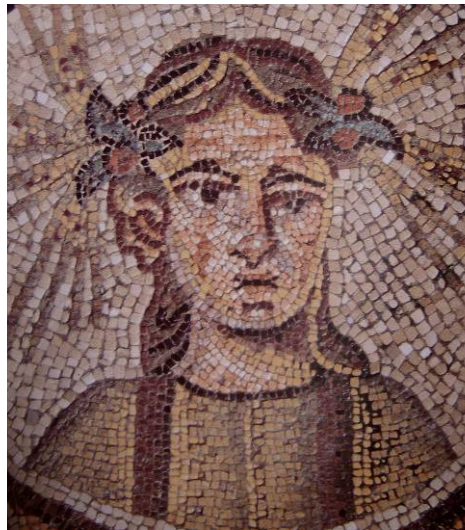


Abb. 118-119:
Fußbodenmosaik,
konstantinische
Basilika, Aquileia,
Anfang 4. Jh.,
Ausschnitte.

Die anderen Büsten werden als Porträts von vornehmen Römern interpretiert. So zeigt eine Büste in einem runden Medaillon einen Mann, der in eine langärmelige Tunika und eine *toga contabulata* gekleidet ist (Abb. 120). Hier handelt es sich nach H. Kähler um einen hohen Beamten¹⁹⁶. Eine weitere Frauenbüste mit einem Rankenmuster auf den Clavi ihrer Tunika in einem runden Rahmen (Abb. 121) blickt geradeaus¹⁹⁷.



Abb. 120-121: Fußbodenmosaik, konstantinische Basilika, Aquileia, Anfang 4. Jh., Ausschnitte.

Auch hier ist die Grundfarbe der Haut bei beiden Büsten rosafarben. Die Höhungen wurden mit weißen und gelben Steinchen gebildet, die Schatten mit gelben, violetten und rotbraunen Steinchen. Die Linien sind schwarz oder braun. Durch die breiteren weißen und gelben Stellen wirkt der Mann etwas heller.

Auch in Ravenna gibt es viele Mosaik, die sich vortrefflich zum Vergleich der Hautfarbe eignen. So z. B. die Mosaik in Sant' Apollinare Nuovo in Ravenna, die um 560 n. Chr. entstanden sind und 1844 einer Renovierung unterzogen wurden¹⁹⁸.

Im unteren Register der linken Wand des Mittelschiffes ziehen 22 nimbierte Frauen mit Kronen in den Händen (Abb. 122), angeführt von den drei Magiern, vom Hafen Classis zur Gottesmutter mit dem Kind und Engeln¹⁹⁹.

¹⁹⁶ Kähler 1962, 11 und Abb. 1; Marini 2008, 76. 80.

¹⁹⁷ Kähler 1962, 15 und Abb. 8; Marini 2008, 78.

¹⁹⁸ Deichmann 1969, 171; Machowski – Kunińska 1999, 85; Iacco 2004, 23.

¹⁹⁹ Deichmann 1969, 199-200; G. Bovini – L. vom Matt, Ravenna (Köln 1971) 93 Abb. 63-64; Machowski – Kunińska 1999, 86.

Im unteren Register der rechten Wand des Mittelschiffes ziehen 26 nimbierte Männer, die in ihren Händen je eine *corona gemmata* halten (Abb. 123), vom Palast Theoderichs zur Apsis. Über den Heiligen sind Beischriften angebracht²⁰⁰.

Die Proportionen der Personen sind natürlich dargestellt. Die Haut der Männer ist rosa, die Höhlungen sind weiß, die Schatten braun. Für die Linien wurden braune und dunkle rotbraune Steinchen gewählt. Auch die Haut der Frauen ist in diesen Farben dargestellt. Bei den Frauen wurden allerdings etwas weniger Schatten eingesetzt, wodurch sie eine Spur heller erscheinen.



Abb. 122-123: Mosaik, linke und rechte Wand des Mittelschiffes, , Sant' Apollinare Nuovo, Ravenna, um 560 v. Chr., Ausschnitte.

Auf dem oberen Register der linken Wand des Mittelschiffes derselben Kirche sind als sechste Szenen aus dem Neuen Testament Jesus und die Samariterin (Joh. 4, 1-26) (Abb. 124) dargestellt²⁰¹.

Auf einem grünen Boden mit Felsen steht links die Samariterin, die über eine Spindel einen Eimer aus dem Brunnen zieht. Rechts sitzt auf einem Felsen Jesus, der durch einen Kreuznimbus gekennzeichnet ist. Die rechte Hand hat er zur Rede erhoben. Hinter ihm steht ein bärtiger Apostel.

Die Proportionen der Figuren sind etwas verkürzt. Der Grundton der Haut aller Personen ist rosa, die Höhlungen sind weiß, die Schatten braun oder hell-violett. Die Linien an Gesicht und Fingern sind braun, einige Konturlinien sind schwarz. Bei mittlerer Abstraktion unterscheidet sich die Hautfarbe der Frau nicht von der Hautfarbe der Männer. Wie verhält sich in den Mosaiken dieser Kirche die Hautfarbe der Menschen zur Hautfarbe der Engel? Das obere Register der rechten Wand des Mittelschiffs zeigt als elfte Szene die Frauen am Grab (Mk. 16, 1-7) (Abb. 125)²⁰². Auf einer grünen Bodenzonen sitzt links ein nimbierter Engel auf einem Felsen und wendet sich den zwei Frauen auf der anderen Seite zu, die auf das offene Grab weisen. Das Grab ist in Form einer runden Ädikula mit offener Tür dargestellt, vor der schräg ein Verschlussstein liegt.

Das Gesicht des Engels wird von einem sehr hellen Braun mit weißen Höhlungen bestimmt, Gesicht und Füße sind rosafarben. Die Frauen haben dieselbe sehr hellbraune Gesichtsfarbe mit weißen Höhlungen, ihre Hände sind fast grau. Die Linien werden bei

²⁰⁰ Deichmann 1969, 199-200; Machowski – Kunińska 1999, 84; Iacco 2004, 77-78.

²⁰¹ Deichmann 1969, 178-179; Cortesi 1975, 44.

²⁰² Deichmann 1969, 187-188; Cortesi 1975, 68; Iacco 2004, 61.

allen Figuren aus braunen oder rotbraunen Steinchen gebildet. Trotz der leichten Farbunterschiede an den Händen kann man aufgrund der Gesichter von derselben Hautfarbe bei dem Engel und den Frauen sprechen.



Abb. 124: Mosaik, sechste Szene, linke Wand des Mittelschiffs, Sant' Apollinare Nuovo, Ravenna, um 560 n. Chr., Ausschnitt.

Abb. 125: Mosaik, elfte Szene, rechts Wand des Mittelschiffs, Sant' Apollinare Nuovo, Ravenna, um 560 n. Chr., Ausschnitt.

Um 546-548 sind die Mosaik in S. Vitale, Ravenna, entstanden²⁰³.

Im Apsismosaik²⁰⁴ (Abb. 126) sitzt Christus als Kosmokrator auf der Himmelskugel. In seiner Linken hält er einen Kodex mit sieben Siegeln, mit seiner Rechten überreicht er dem auf der linken Seite stehenden Vitalis eine Krone. Links und rechts von Jesus stehen je ein nimbierter Engel. Links ist in seidenen höfischen Gewändern Vitalis zu sehen, der durch eine Beischrift gekennzeichnet ist. Rechts hält der Bischof Ecclesius, wie Vitalis durch eine Beischrift gekennzeichnet, ein Kirchenmodell. Alle diese Figuren stehen auf einem Fels mit den vier Paradiesflüssen, über ihnen hängen rote und blaue Wolken²⁰⁵.



Abb. 126: Apsismosaik, S. Vitale, Ravenna, 546-548, Ausschnitt.

Die Proportionen der Dargestellten sind natürlich. Die Hautfarbe Christi und der Engel ist ein ganz helles Rosa mit weißen Höhungen und hellen grau-violetten Schatten. Vitalis und

²⁰³ Deichmann 1969, 266; Weihe der Kirche 547; Machowski – Kunińska 1999, 93.

²⁰⁴ Deichmann 1969, 234; Martinelli 1997, 248 Abb. 451.

²⁰⁵ Machowski – Kunińska 1999, 93.

Ecclesius sind um eine Spur dunkler, vor allem wegen der Schatten an den Wangen und am Kinn. Die Linien sind schwarz, braun und bei den Augenlidern teilweise rotbraun. In diesem Beispiel sind Engel und Menschen in ihrer Hautfarbe – von einer Nuance abgesehen – nicht unterschieden, ganz im Gegensatz zu den Mosaiken in S. Maria Maggiore (Abb. 112, Abb. 116). Aber auch schon in Sant' Apollinare Nuovo (Abb. 124) gab es keinen Farbunterschied zwischen Engel und Menschen.

An der rechten Seite des Presbyteriums von S. Vitale ist auf einem Tafelmosaik Kaiserin Theodora mit ihrem Hofstaat (Abb. 127) zu sehen.

Vor der Kaiserin stehen zwei große Würdenträger, hinter ihr ihre Hofdamen. Theodora ist mit einer Krone und einem Purpurmantel geschmückt. Sie bringt einen Kelch als Gabe²⁰⁶. Die linke Seite schließt eine Tür mit einem Vorhang ab, darunter befindet sich auf einer kleinen Säule ein Brunnen.



Abb. 127: Mosaik, rechte Seite des Presbyteriums, S. Vitale, Ravenna, 546-548, Ausschnitt.

Die Personen sind in annähernd natürlichen Proportionen dargestellt. Theodora hat ein rosafarbenes Gesicht mit weißen Höhungen, die Hände sind etwas dunkler mit roten Schatten. Die Konturlinien wurden in dunklen rotbraunen Steinchen ausgeführt. Die Hofdamen hinter ihr erscheinen etwas heller, vielleicht aufgrund der breiteren weißen Höhungen. Eine dunklere Hautfarbe als Theodora weisen ihre Würdenträger auf: Deren Gesichter sind rotbraun und braun mit hellbraunen Höhungen und braunen Schatten, die Linien sind dunkelbraun. Wie ist der Unterschied in der Hautfarbe zwischen Theodora, den Hofdamen und den Würdenträgern zu erklären? Vielleicht ist die hellere Farbe der Damen ein Zeichen ihrer vornehmen Herkunft. Die dunkle Hautfarbe der Würdenträger weist sie vielleicht als Ostgoten aus, die seit der Hochzeit von Justinians Cousin Germanus mit der Goten-Prinzessin Matasune²⁰⁷ am Hofe Justinians waren. So könnte der Unterschied in der Hautfarbe zwischen Mann und Frau auf diesem Bild nicht so sehr auf ihr Geschlecht, sondern auf Standesunterschiede oder Herkunft der „Barbaren“ zurückzuführen sein.

In einer Lünette der linken Wand des Presbyteriums sind Sara, Abraham und die drei Männer (Gen. 18, 1-10) dargestellt (Abb. 128)²⁰⁸.

Links steht Sara in einer Hütte und hält die rechte Hand nachdenklich an den Mund. Abraham bringt auf einem Teller ein stark verkleinertes Rind zu den drei unter einem Baum sitzenden nimbierten Männern. Vor ihnen steht ein Tisch mit drei kreuzgekerbten Broten.

²⁰⁶ Deichmann 1969, 241-243; Velmans 1991, 17. 30-31 Taf. 5; Machowski – Kunińska 1999, 95.

²⁰⁷ K. Zakrzewski, *Historia Bizancjum*² [Die Geschichte Byzanzs²] (Warszawa 1938; reprint: Kraków 1999) 63.

²⁰⁸ Deichmann 1969, 236-237; L. von Matt – G. Bovini, *Ravenna* (Köln 1971) 120-121 Abb. 78; Martinelli 1997, 211 Abb. 412.

Die Figuren sind mit leicht verkürzten Proportionen dargestellt. Für Saras Haut sind weißen und rosa Steinchen verwendet, die Schatten werden mit grauen Steinchen verdeutlicht. Bei Abraham sind die Schatten im Gesicht und an den Beinen braun. Auch die Haut der drei Männer besteht aus weißen, rosa und hellbraunen Steinchen. Die Konturlinien sind bei den drei Männern schwarz, bei Abraham und Sarah schwarz, an den Gesichtern und an den Händen braun. Es gibt in der Hautfarbe keinen Unterschied zwischen der Frau, dem Mann und den drei Männern, die himmlische Boten versinnbildlichen.



Abb. 128:
Mosaik,
Lünette, linke
Wand des
Presbyteriums,
S. Vitale,
Ravenna, 546-
548, Ausschnitt.

Nun noch ein spätes Beispiel römischer Katakombenmalerei mit etwas dunkleren Männern. In der Comodilla-Katakombe in Rom befindet sich eine Wandmalerei (Abb. 129), die ins 6.-7. Jh. datiert wird²⁰⁹. Sie zeigt die Gottesmutter als Theotokos mit dem Kind auf ihrem Schoß. Sie sitzt auf einem reich geschmückten Thron, um den frontal zum Betrachter die Martyrer Felix und Adauctus sowie eine Frau namens Turtura stehen.



Abb. 129:
Wandmalerei,
Comodilla-
katakombe,
Rom, 6.-7. Jh.,
Ausschnitt.

Die Malerei ist von byzantinischer Ästhetik geprägt²¹⁰. Die Proportionen sind natürlich dargestellt. Am dunkelsten ist das Gesicht des rechts vom Thron stehenden Felix: Es ist rotbraun mit gelben Höhlungen. Seine Hände sind in einem fast weißen Brauntönen mit hellbraunen Schatten gehalten. Diese Farbe entspricht auch jener der Hände Mariens, des Gesichtes der Turtura und der Hände des Adauctus. Maria hat ein hellbraunes Gesicht mit weißen Höhlungen und hellbraunen Schatten, ebenso der Christusknabe. Das Gesicht des

²⁰⁹ Velmans 1999, 23. 25 Taf. 1.

²¹⁰ Velmans 1999, 23-24.

Martyrers Adauctus ist hellbraun mit weißen Höhungen und rotbraunen Schatten. Sein Gesicht unterscheidet sich um einige geringfügige Helligkeitswerte von dem des Felix. Wenn auch die Hände in derselben Farbe gemalt wurden, so ist die Gesichtshaut der Männer doch dunkler als die der Frauen.

A.2. Kroatien und Serbien

Die Euphrasius-Basilika in Poreč ist bekannt für ihre farbenfrohen Mosaiken, welche wie die Basilika in das 6. Jh. datiert werden²¹¹.

An der Stirnwand der Apsis (Abb. 130) sitzt in der Mitte auf dem Himmelsgewölbe ein mit einem Kreuznimbus versehener junger Christus, der ein aufgeschlagenes Buch in der Hand hält. Links und rechts von ihm stehen jeweils sechs Apostel in weißen Gewändern. In den von Umhängen verdeckten Händen halten sie ihre Attribute: Schlüssel, Rotuli, Martyrerkronen, ein Evangeliar. Sie sind durch Beischriften gekennzeichnet²¹².

Die Proportionen sind fast natürlich. Die Gesichter und Hände wurden durch Steinchen in vielen Farbabstufungen modelliert: Rosa, ein helles und ein dunkleres Rotbraun, Braun. Die Höhungen sind weiß, die Wangen und Lippen rot. Die Konturlinien wurden in dunkelbraunen oder schwarzen Steinchen gelegt.



Abb. 130: Mosaik, Stirnwand der Apsis, Euphrasiusbasilika, Poreč, 6. Jh., Ausschnitt.

Abb. 131: Mosaik, Triumphbogen, Euphrasiusbasilika, Poreč, 6. Jh., Ausschnitt.

Zum Vergleich wird die durch eine Beischrift gekennzeichnete Büste der Hl. Felicitas²¹³ (Abb. 131) in einem schwarzen und gelben Rahmen von einem der Medaillons des Triumphbogens herangezogen. Ihr Gesicht wird aus hellbraunen, braunen und rotbraunen Steinchen mit weißen Höhungen gebildet. An den Wangen finden sich einige rote Steinchen, die Lippen sind rot. Die Linien bestehen aus braunen und schwarzen Steinchen. Christus, die Apostel und die Hl. Felicitas haben also fast die gleiche Hautfarbe, doch wirkt die etwas grober gearbeitete Felicitas eine Spur heller.

In der oberen Apsiswölbung ist die Gottesmutter mit dem Christuskind, Engeln und Heiligen (Abb. 132a-b) dargestellt.

Die Gottesmutter sitzt in der Mitte auf einem niedrigen, mit einem Kissen bedeckten Thron und hält auf ihren Knien den Christusknaben. An ihrer Seite weisen zwei Engel der herannahenden Prozession den Weg. Von rechts nähern sich drei nimbierte Martyrer mit Kronen in den Händen. Ihnen ist keine Namensbeischrift gegeben. Die von links kommenden Männer sind durch Beischriften als der Martyrer Maurus, Bischof Euphrasius

²¹¹ Prelog 1986, 9-11. Bei Prelog 1986 handelt es sich um die grundlegende Literatur zu dieser Basilika.

²¹² Prelog 1986, 19. 52-53 Abb. 24. 60-61 Abb. 32. 73 Abb. 44.

²¹³ Prelog 1986, 64 Abb. 35. 97.

und Archidiakon Claudius gekennzeichnet. Bei dieser Gruppe befindet sich auch der Knabe Eufrasius, der Sohn des Erzdiakons²¹⁴.



Abb. 132a-b: Mosaik, obere Apsiswölbung, Euphrasiusbasilika, Poreč, 6. Jh., Ausschnitte.

Die Proportionen sind natürlich dargestellt. Bei allen wurden für die Haut rosa und hellbraune Steinchen verwendet. Die Höhungen treten in Weiß hervor, die Schatten sind braun und rotbraun. Die Wangen wurden rot gefärbt, die Linien wurden aus dunkelbraunen Steinchen gebildet. Beim Jesusknaben kommen noch violette und braune Steinchen hinzu, er wirkt dadurch um eine Spur dunkler als Maria. Hier tritt die gleiche Hautfarbe bei Mann und Frau, Kindern, aber auch bei den Engeln auf.

An dieser Stelle sollen noch zwei Beispiele erwähnt werden, bei denen die Frauen mit den Männern in Abb. 130 und Abb. 132 verglichen werden können, die aber auch den Vergleich der Hautfarbe von Frauen mit Engeln und Kindern zulassen.

Die Nordwand der Apsis zeigt die Verkündigung der Geburt Christi durch den Engel an Maria (Lk. 1, 26-38) (Abb. 133).

Der große nimbierte Engel erhebt die rechte Hand im Redegestus, in der linken Hand hält er einen dünnen Botenstab. Maria, ebenfalls mit Nimbus, sitzt rechts vor ihm auf einem Thron vor der Front eines Tempels. Sie führt die rechte Hand mit ausgestrecktem Zeigefinger als Zeichen des Erstaunens an den leicht geneigten Kopf. Der linken Hand entgleitet ein Garnknäuel, das in den zu ihren Füßen befindlichen Korb rollt.²¹⁵



Abb. 133: Mosaik, Nordwand der Apsis, Euphrasiusbasilika, Poreč, 6. Jh., Ausschnitt.

Abb. 134: Mosaik, Südwand der Apsis, Euphrasiusbasilika, Poreč, 6. Jh., Ausschnitt.

²¹⁴ Prelog 1986, 19. 52-53 Abb. 24. 60-61 Abb. 32. 67 Abb. 38. 68. 69 Abb. 39. 76-77 Abb. 46.

²¹⁵ Prelog 1986, 21. 54 Abb. 25.

Die Haut des Engels und Mariens besteht aus hellbraunen und rosafarbenen Steinchen. Die Höhungen sind weiß, die Schatten braun, die Wangen sind durch einige rote Steinchen angedeutet. Die Konturlinien sind in schwarzen Steinchen ausgeführt.

Die Südwand der Apsis zeigt die Begegnung Mariens mit Elisabeth (Lk. 1, 39-55) (Abb. 134). Sie sind als zwei große, schwangere Frauen dargestellt, die einander mit leicht erhobenen Armen entgegengehen. Hinter Elisabeth ist die Vorderseite eines Gebäudes zu sehen. Die Tür ist mit einem Vorhang verhängt, den ein Mädchen zur Seite schiebt²¹⁶.

Maria und Elisabeth haben dieselbe Hautfarbe wie der Engel und Maria in Abb. 133, wenn die Farben auch etwas dunkler wirken. Vergleicht man die Farben der Streifen im Hintergrund, die eigentlich gleich sein müssten, so könnte dieser Unterschied auf den Fotos auch durch einen anderen Lichteinfall hervorgerufen sein. Die dunklen Hände Mariens rühren vom durchscheinenden purpurnen Umhang her, von dem sie bedeckt sind. Das Mädchen ist im Gesicht um eine Spur heller, vermutlich wegen der im Verhältnis zum Gesicht breiteren Höhungen.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass für die Haut aller Personen und Engel mit einigen geringfügigen Abweichungen die gleiche Farbe eingesetzt wurde.

Als Vergleich zur Dienerprozession in der Casa sul Celio in Rom (Abb. 54a-c) sei hier auf ein Grab in Kostolać, Viminacium, in Serbien hingewiesen. Zwei Fragmente daraus befinden sich im Nationalmuseum Pozarevać unter den Inv. 3242 und 3243. Sie werden in die Mitte des 4. Jh. datiert.

In einem trapezförmigen roten Rahmen ist die Büste einer reich gekleideten und geschmückten Frau (Abb. 135a) zu sehen, die in der rechten Hand eine Schale hält. Den Hintergrund bilden Girlanden.



Abb. 135a-b: Wandmalerei, Kostolać, Nationalmuseum, Pozarevać, Inv. 3242 und 3243, 4. Jh., Ausschnitte.

Das zweite Fragment zeigt einen Diener (Abb. 135b), der in vorgebeugter Haltung auf einer Tasse *panis corona*, zwei runde Brote nach links trägt. Im Hintergrund sind Blumen und Blätter zu erkennen. Die Darstellungen erscheinen realistisch, wollen aber auch die Schönheit von Körper und Geist der Verstorbenen zeigen²¹⁷. Die Proportionen sind leicht verkürzt. Die Hautfarbe der Frau ist wie der Hintergrund in dunklem Ocker gehalten. Die Wangen wirken etwas gebräunt, es gibt einige hellbraune Höhungen. Die Linien sind in dunkler rotbrauner, grauer und schwarzer Farbe gemalt. Die Haut des Dieners scheint viel

²¹⁶ Prelog 1986, 21. 55 Abb. 26; H. L. Kessler, Bright Gardens of Paradise, in: Spier 1997, 133 Abb. 98.

²¹⁷ Spasić-Jurić 2005, 305 und Abb. 159a-b.

dunkler als der Hintergrund. Der grau-braune Grundton wird durch hellbraune und kleine weiße Höhungen aufgehellte. Die Wangen des Dieners sind gerötet. Die Linien wurden in schwarzer Farbe ausgeführt.

A.3. Türkei

In diesem Kapitel wird besonders ausführlich auf die Mosaik Antiochiens und Umgebung eingegangen, da sich mit ihrer Hilfe die Arbeitshypothese besonders gut überprüfen lässt. Aus diesem Grund wird hier mit „heidnischen“ Beispielen aus dem 2. Jh. n. Chr. begonnen und die Entwicklung bis zu Mosaiken mit der Darstellung christlicher Gebäude in der Mitte des 5. Jh. aufgezeigt.



Abb. 136: Mosaik, Haus mit Triclinium, Antiochia, Worcester Art Museum, Massachusetts, Inv. 1933.36, frühes 2. Jh. n. Chr., Ausschnitt.

Aus einem Haus mit Triclinium in Antiochia stammt ein Mosaik aus dem frühen 2. Jh. n. Chr., das jetzt unter Inv. 1933.36 im Worcester Art Museum in Worcester, Massachusetts, aufbewahrt wird. Auf diesem Mosaik ist ein Trinkwettbewerb zwischen Herakles und Dionysos (Abb. 136) dargestellt. Links spielt eine Frau auf der Doppelflöte. Neben ihr leert der durch Keule und Löwenfell gekennzeichnete Herakles eine Trinkschale. Vor ihm liegt die Keule. Dionysos, mit einem Kranz geschmückt, lehnt auf einem Polster und hält triumphierend seine Trinkschale hoch. Der Silen hinter ihm deklariert ihn mit erhobener Hand als Sieger, ein Knabe klatscht Beifall²¹⁸.

Die Frau links am Bildrand ist in etwas verkürzten Proportionen gezeigt, alle anderen werden in natürlichen Proportionen dargestellt. Die dunkelste Figur ist der Silen, der sich durch dunkelbraune Haut mit hellbraunen und weißen Höhungen von den übrigen abhebt. Etwas heller wurde Herakles mit rotbrauner Haut dargestellt. Weiße und gelbe Höhungen sowie braune Schatten modellieren seinen Körper. Die Frau links, der Knabe und Dionysos haben die gleiche Hautfarbe durch einen hellbraun-rosafarbenen Grundton, weiße Höhungen und braune Schatten.

Wichtige Merkmale dieses Mosaiks sind die geringe Abstraktion und das mythologische Thema. Die Hautfarbe des Herkules ist mit Abb. 31, die des Kindes mit Abb. 41 zu vergleichen. Dionysos und Frauen mit gleicher oder nur wenig unterschiedener Hautfarbe sind uns schon in Abb. 45 und Abb. 47 begegnet.

Io und Argos zeigt ein Mosaik aus dem Haus des „Roten Fußbodens“ in Daphne bei Antiochia (Abb. 137), das sich heute im Archäologischen Museum in Antakya befindet. Es wird ins 2. Jh. n. Chr. datiert.

²¹⁸ Becker – Kondoleon 2005, 27 Abb. 18. 178.

Neben einem Baum am linken Bildrand stützt sich Argos mit dem rechten Ellbogen auf einen Pilaster, an dem sein Hirtenstab lehnt. In der Linken hält er eine Syrinx. Argos redet mit der sich in Bildmitte befindenden Hera, die auf die hinter ihr stehende Io weist. Auch Io stützt sich auf einen Pilaster, während sie den beiden offenbar sorgenvoll zuhört²¹⁹. Die Proportionen der Figuren sind verkürzt. Für die Haut der Personen wurden vor allem rosa und hellbraune Steinchen verwendet, für die Höhungen weiße, für die Schatten braune. Die Linien sind rot und dunkelbraun. Hier haben Männer und Frauen bei mittlerem Abstraktionsgrad trotz des mythologischen Themas die gleiche Hautfarbe. Darin ist dieses Mosaik mit der Katakombenmalerei in Abb. 70 zu vergleichen.



Abb. 137: Mosaik, roter Fußboden, Haus des „Roten Fußbodens“, Daphne, Archäologisches Museum, Antakya, 2. Jh. n. Chr., Ausschnitt.

An einer anderen Stelle des „Roten Fußbodens“ befindet sich eine Darstellung von Phaedra und Hippolytos (Abb. 138a-b).

Links auf einem Paneel ist die Statue der Aphrodite, welche ihr Haar trocknet, aufgestellt. Daneben schaut Phaedra mit sorgenvollem Blick zu ihrer Amme, die Phaedras Botschaft an Hippolytos überbringen soll. Ihre rechte Hand ist auf Phaedra gerichtet. Von rechts eilt Hippolytos herein und wirft das Diptychon mit der Botschaft Phaedras zu Boden²²⁰.



Abb. 138a-b: Mosaik, roter Fußboden, Haus des „Roten Fußbodens“, Daphne, Archäologisches Museum, Anatkya, 2. Jh. n. Chr., Ausschnitte.

Die Personen sind in fast natürlichen Proportionen dargestellt, also mit geringerer Abstraktion als in Abb. 137. Für die Haut wurden rosa und sehr hellbraune Steinchen eingesetzt, die Höhungen sind mit weißen, die Schatten mit ockerfarbenen Steinchen herausgearbeitet. Die wenigen Linien bestehen aus braunen Steinchen. Trotz eines mythologischen Themas und einer etwas geringeren Abstraktion als in Abb. 137 haben auch auf diesem Mosaikfeld Mann und Frau die gleiche Hautfarbe. Ein interessantes Detail

²¹⁹ Cimok 2000, 79. Aufgrund der qualitätvollen, oft nicht in anderer Literatur vorkommenden Darstellungen wird in diesem Abschnitt häufig auf Cimok 2007 zurückgegriffen.

²²⁰ Cimok 2000, 76-77.

am Rande: Die Statue der Aphrodite (Abb. 137b) hat zwar gelbes Haar und einen gelben Umhang, die Haut besteht „traditionell“ nur aus weißen Steinchen, von einigen hellbraunen als Schatten im Gesicht abgesehen.

Im Haus des Menander in Daphne wurde ein Mosaik (Abb. 139) aus dem 3. Jh. n. Chr. gefunden, das ins Art Museum der Princeton University, New Jersey, überführt wurde und die Inv. Y1965-219 trägt. In der linken Bildhälfte hält Daphne auf ihrer Flucht inne. Unter ihren Füßen wachsen als Zeichen der beginnenden Verwandlung Zweige und Blätter aus dem Boden. Apollo kann Daphne gerade noch mit dem ausgestreckten Arm erreichen. Er ist durch ein Diadem im Haar sowie einen Nimbus gekennzeichnet und hält in der linken Hand einen Lorbeerzweig²²¹.

Die Proportionen sind fast natürlich. Die Haut Apollos besteht aus hellbraunen Steinchen, die Höhlungen werden aus fast weißen, die Schatten aus rotbraunen und braunen Steinchen gebildet. Die Linien im Gesicht sind schwarz, die Konturlinien rotbraun. Für die Haut Daphnes wurden dieselben Farben verwendet, ihre Konturlinien bestehen allerdings teilweise auch aus ockerfarbenen Steinchen. Durch die breiten Höhlungen an Arm und Gesicht wirkt sie etwas heller, dennoch handelt es sich um dieselbe Hautfarbe wie bei Apollo.

Dieses Mosaik ist ein Beispiel für gleiche Hautfarbe bei Mann und Frau trotz mythologischem Thema und geringer Abstraktion. Im italischen Raum geht aber der Unterschied in der Hautfarbe bei Mann und Frau allgemein zurück, offensichtlich gilt das auch für Antiochia und Umgebung.



Abb. 139: Mosaik, Haus des Menander, Daphne, Art Museum der Princeton University, New Jersey, Inv. Y 1965-219, 3. Jh. n. Chr., Ausschnitt.

Abb. 140: Mosaik, Haus des „buffet supper“, Archäologisches Museum, Antakya, zweite Hälfte 3. Jh. n. Chr., Ausschnitt.

Nun werden einige Alltagsszenen vorgestellt. Im Archäologischen Museum von Antakya wird ein Mosaik aus dem Haus des „buffet supper“ aus Daphne gezeigt (Abb. 140), das in die zweite Hälfte des 3. Jh. zu datieren ist.

Das Bild wird von einem geometrischen Muster gerahmt. Eine Frau in Chiton und Umhang sitzt rechts auf einem querliegenden Steinquader und hält mit ihrer rechten Hand den Saum des Umhanges ihres Begleiters fest. Dieser Mann hält in der rechten Hand einen festlichen Kranz, in der Linken eine Börse als Preis für die Gunst der Hetäre²²².

²²¹ Cimok 2000, 174.184-185; Kondoleon 2000, 197.

²²² Cimok 2000, 108. 120-121.

Hier handelt es sich um eine Alltagsszene. Die Proportionen sind verkürzt. Die Haut besteht bei beiden aus hellen braunen und rotbraunen Steinchen, die Höhungen sind aus weißen oder rosa Steinchen zusammengesetzt, die Schatten aus braunen. Die wenigen Linien sind braun. Die Hautfarbe ist – wie bei Alltagsszenen mit höherem Abstraktionsgrad üblich – bei Mann und Frau gleich.

Ein weiteres Mosaik mit einer Alltagsszene stammt aus dem Haus des Menander (Abb. 141) und befindet sich heute im San Diego Museum of Art, Kalifornien. Auf der rechten Seite steht unter einem Torbogen eine Frau, die einen gelben Sack geschultert hat. Links davon wird von einem Pferd ein Mann auf einem leichten Wagen gezogen, dessen rückwärtige Seite dekoriert ist. Am Horizont sind weitere Gebäude zu sehen²²³.

Die Personen sind mit verkürzten Proportionen dargestellt. Für die Haut wurden bei Mann und Frau orangefarbene, hellbraune und graue Steinchen verwendet. Die Höhungen bestehen aus weißen, die Schatten aus dunkelbraunen Steinchen. Im Gesicht des Mannes sind etwas mehr orangefarbene Steinchen als im Gesicht der Frau, die durch Höhungen an Wange, Schläfen und Nase etwas heller wirkt. Dennoch handelt es sich hier um die gleiche Hautfarbe.



Abb. 141: Mosaik, Haus des Menander, Antiochia, San Diego Museum of Art, Kalifornien, 3. Jh. n. Chr., Ausschnitt.

Abb. 142: Mosaik, Yakto-Bezirk bei Daphne, Archäologisches Museum, Antakya, Inv. 1016, Mitte 5. Jh., Ausschnitt.

Aus dem Yakto-Bezirk bei Daphne stammt ein Mosaik, das in seinem Mittelmotiv pagane Szenen, in der Randbordüre eine Stadtansicht mit christlichen Bauten zeigt. Es befindet sich unter Inv. 1016 im Archäologischen Museum in Antakya und wird in die Mitte des 5. Jh. datiert.

Das Mittelmotiv zeigt die durch eine Beischrift gekennzeichnete Megalopsychia (Abb. 142), die Personifikation der Größe der Seele eines Helden. Sie ist als Büste einer reich gekleideten Frau dargestellt. Die rechte erhobene Hand scheint dem Betrachter eine Münze zuzuwerfen, in der Linken hält sie ein Gefäß mit Geldstücken²²⁴.

Die natürlich proportionierte Büste ist in der „klassischen“ weiblichen Hautfarbe Weiß dargestellt. Hellbraune, ockerfarbene und einige braune Steinchen modellieren das Gesicht. Die Linien sind aus dunkelbraunen Steinchen gefertigt.

²²³ Cimok 2000, 176-177.

²²⁴ Dunbabin 1999, 181-183; Cimok 2000, 245. 251. 253. 282; Kondoleon 2000, 8.

Die Randbordüre dieses Mosaiks zeigt nicht nur Alltagsszenen, sondern auch christliche Gebäude des antiken Antiochia. So konnte u.a. die „goldene Kirche“ Konstantins identifiziert werden²²⁵.

Auf einer Alltagsszene der Randbordüre (Abb. 143) schenkt der Diener Thalkomas dem liegenden Markelaos Wein ein. Neben ihm stehen Becher und Kanne bereit. Ein Hund sitzt neben ihm. Hinter ihnen ist die „Werkstatt des Martyrion“ durch eine Beischrift gekennzeichnet, hier wurden also Souvenirs für Pilger zum Martyrion des Hl. Byblos gekauft. Rechts davon beobachten und kommentieren ein Mann und zwei Frauen diese Szene²²⁶.

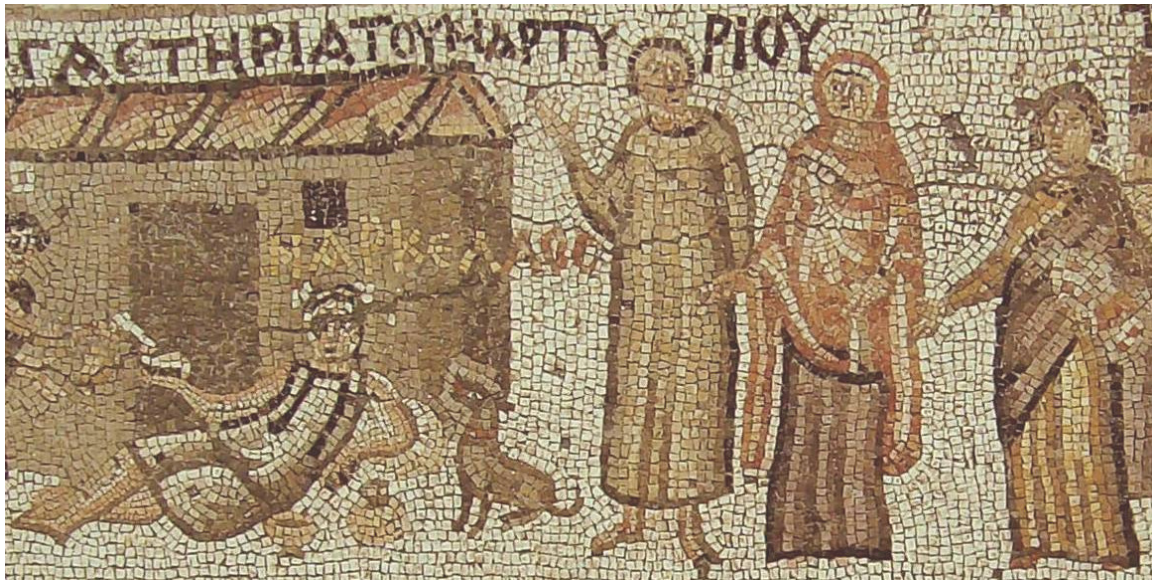


Abb. 143: Mosaik, Randbordüre, Yakto-Bezirk bei Daphne, Archäologisches Museum, Antakya, Inv. 1016, Mitte 5. Jh., Ausschnitt.

Die Personen sind sehr vereinfacht und grob in verkürzten Proportionen dargestellt. Für die kleinen Figuren wurden sehr große Steinchen verwendet. Die Haut besteht bei allen Personen vornehmlich aus hellbraunen und ockerfarbenen Steinchen. Einige wenige weiße Steinchen markieren Höhlungen, braune die Schatten. Die Linien sind dunkelbraun. Beim liegenden Marcellus kommen für die Hautfarbe noch einige helle rotbraune Steinchen hinzu, bei der Haut der Frau rechts überwiegen die ockerfarbenen Steinchen. Bei hoher Abstraktion haben hier Mann und Frau die gleiche Hautfarbe, kleine Unterschiede sind hier nicht geschlechtsspezifisch zu deuten.

A.4. Spanien

Das wohl wichtigste frühchristliche Bauwerk im heutigen Spanien ist das Mausoleum in Centelles bei Tarragona. Es stammt aus dem 4. Jh. und birgt Malereien und Mosaik mit biblischen Motiven²²⁷.

In der Mosaikkuppel ist eine fragmentarische Darstellung der Jünglinge im Feuerofen (Dan. 3, 23-24) zu finden. Vom rechten Jüngling (Abb. 144) sind Kopf und Mütze vollständig erhalten, der Hals größtenteils.

Die Proportionen sind natürlich, es wurden aber verhältnismäßig große Steine verwendet. Die linke Kopfseite wird von gelben Steinchen bestimmt, auf der rechten befinden sich im

²²⁵ Cimok 2000, 260-261.

²²⁶ Cimok 2000, 271-272, 277.

²²⁷ Schlunk 1988 I, XIII und 153. Bei Schlunk 1988 handelt es sich um die grundlegende Literatur zu diesem Mausoleum.

Wangenbereich rosafarbene Steinchen²²⁸. Die Haare bestehen aus schwarzen und grünlich-braunen Steinchen. Die Höhungen sind weiß, die Schatten hellgrau. Die Linien wurden mit grünlich-schwarzen Steinchen gelegt, bei der linken Augenbraue und dem Nasenflügel sind sie rotbraun.

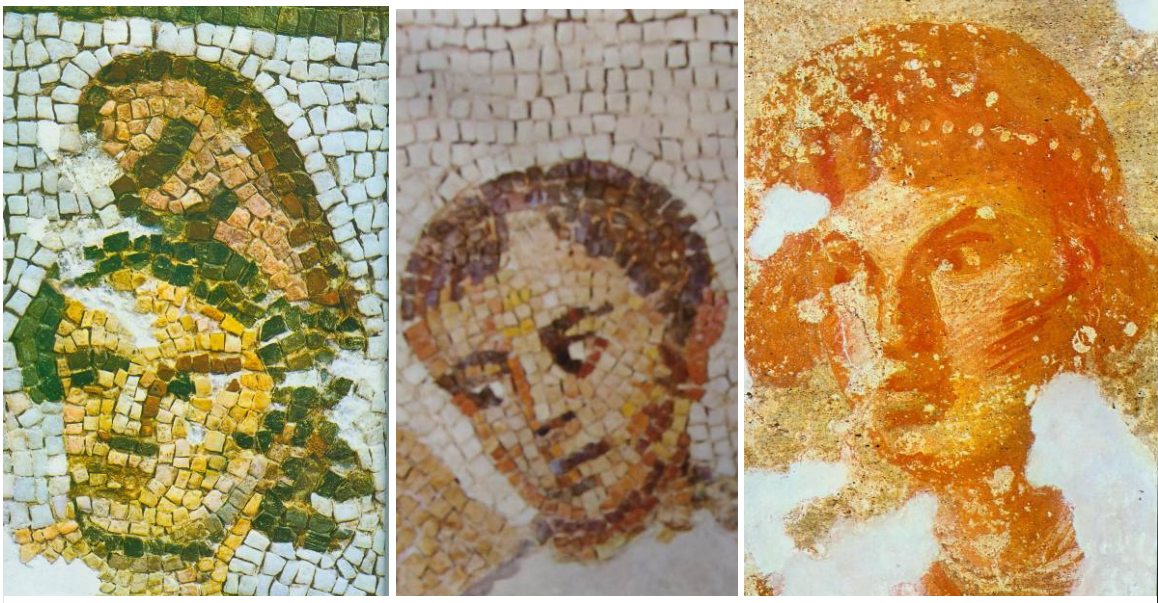


Abb. 144-145: Mosaik, Kuppel, Mausoleum, Centelles bei Tarragona, 4. Jh., Ausschnitte.

Abb. 146: Mosaik, Wand, Mausoleum, Centelles bei Tarragona, 4. Jh., Ausschnitt.

Eine Szene mit Jona (Jona 1,15) in der Mosaikkuppel zeigt ein Schiff mit gerundeter Buglinie, bei dem Bug und Heck fast gleich sind. Der Mast mit einem viereckigen Segel ist durch vier Seile am Rumpf festgemacht. Die Besatzung besteht aus zwei Knaben, deren Blicke und Gesten Bestürzung ausdrücken, wobei einer wohl das Steuerruder hält. Vom ins Meer gestürzten Jona sind einige Teile des Körpers und die Beine erhalten²²⁹.

Die Proportionen werden verkürzt dargestellt. Für die Haut der Knaben (Abb. 145) und des Jona wurden hellbraune und rosafarbene Steinchen verwendet. Die Höhungen sind weiß und gelb, die dunkleren Stellen ziegel- und rotbraun. Die Linien ergeben sich aus ziegelroten und dunklen rotbraunen Steinchen.

Da es in der Kuppel keine vollständig erhaltene Szene mit Männern und Frauen gibt, wird zum Vergleich ein Fresko herangezogen, welches sich an der Wand unter der Kuppel befindet.

Es zeigt den Kopf einer vornehmen Dame (Abb. 146). Die Reste eines Schuhs lassen auf eine stehende Figur schließen. Diese Darstellung poträtiert vielleicht eine Dame vom Hof, sie drückt jedenfalls ihren vornehmen Charakter aus.

Der Kopf tritt auf diesem Fresko plastisch hervor und erinnert in seiner Malweise an die Wandmalerei Pompejis wie z. B. den Kopf der Pasiphae in Abb. 40.

Die Augen- und Stirnpartie sowie das Kinn sind orangefarben und hellbraun. Kräftige rotbraune Töne werden für die Augenbrauen, Teile der Nase, Lippen und Konturlinien eingesetzt, die durch rote Linien unterstrichen werden. Bei den Wangen wurde auch helle rote Farbe verwendet²³⁰.

Aus den oben genannten Gründen ist ein Vergleich der Hautfarbe von Mann und Frau an diesem Monument schwierig. Zumindest kann zwischen Mann und Frau in Abb. 144-146 kein starker Farbunterschied festgestellt werden.

²²⁸ Schlunk 1988 1, 70; Schlunk 1988 2, Farbtaf. 13 B13.

²²⁹ Schlunk 1988 1, 125-126; Schlunk 1988 2, Farbtaf. 14b B8.

²³⁰ Schlunk 1988 1, 97-98; Schlunk 1988 2, Farbtaf. 24a M1.

A.5. Deutschland und Großbritannien

In diesem Unterkapitel werden je ein Monument aus Deutschland und Großbritannien vorgestellt. Das Beispiel aus Deutschland zeigt die „klassische“ Farbunterscheidung der Haut bei Frauen und Männern, das Beispiel aus Großbritannien eine seltene Darstellung Christi.



Abb. 147a-b: Malerei, Kassettendecke, römisches Haus unter dem Trierer Dom, Bischöfliches Diözesanmuseum, Trier, erstes Viertel 4. Jh., Ausschnitte.

Büsten von Männern und Frauen sind als Malerei auf einer Kassettendecke zu sehen, die in einem römischen Haus unter dem Trierer Dom gefunden wurde und sich heute im Bischöflichen Diözesanmuseum in Trier befindet. Sie wird ins erste Viertel des 4. Jh. datiert.

In „schachbrettartigem Wechsel“ ist diese Decke mit sieben fliegenden Erotepaaren und sieben lebensgroßen Brustbildern dekoriert. Die zentrale weibliche Büste mit Nimbus wird als Kaiserin gedeutet. Es handelt sich vielleicht um Maxima Fausta, die Gattin Konstantins. Die sie umgebenden Büsten könnten Wohlergehen, Reichtum und Bildung personifizieren²³¹.

Die Büsten sind in natürlichen Proportionen dargestellt. Eine weibliche Büste (Abb. 147a), vielleicht die Personifikation des Reichtums, ist mit sehr heller brauner, fast weißer Farbe dargestellt. An Kinn, Finger und Nase sind weiße Höhungen zu erkennen. Die Schatten sind hellbraun und braun, die Linien braun.

Eine männliche Büste mit Schriftrolle (Abb. 147b), vielleicht die Personifikation der Bildung, hat rotbraune Haut. Die Schatten sind dunkelbraun, die Höhungen hellbraun und weiß gemalt. Die Linien sind mit dunkelbrauner Farbe gezogen. Bei diesem Beispiel wird die Hautfarbe von Mann und Frau bei geringer Abstraktion stark unterschieden.

Aus Hinton St. Mary in Großbritannien stammt ein Mosaik aus einer römischen Villa, das sich



Abb. 148: Mosaik, römische Villa, Hinton, St. Mary, British Museum, London, erstes Viertel 4. Jh., Ausschnitt.

²³¹ Weber 2005, 244. 245 Nr. 109. 246.

nun im British Museum in London befindet und von der Mitte bis ins späte 4. Jh. datiert wird.

Im zentralen Medaillon (Abb. 148) ist Christus als Büste mit schulterlangen Haaren dargestellt. Er ist in eine Tunika und einen schweren weißen Mantel gekleidet. Hinter seinem Kopf ist ein Christogramm zu sehen, auf beiden Seiten des Kopfes befinden sich Granatäpfel. Im Nachbarraum war übrigens Bellerophon auf einem Mosaik dargestellt²³².

Der Stil ist provinzialrömisch; die Proportionen entsprechen ungefähr der Natur. Die Büste wird von schwarzen und einigen roten Konturlinien begrenzt. Die Haut besteht wie der Hintergrund aus weißen Steinchen. Bei Nase, Wangen und Hals verläuft parallel zur schwarzen Linie eine rote Linie. Die Büste ist – im Gegensatz zu den Granatäpfeln – nicht durch verschiedenfarbige Steinchen modelliert. Die Haare und das Christogramm sind gelb.

A.6. Bulgarien



Abb. 149: Wandmalerei, Westwand, Grab in Silistra, 4. Jh., Ausschnitt.

In Durostorum, Silistra, in Nord-Bulgarien befindet sich das spätantike Grab eines Ehepaares, welches in das 4. Jh. datiert wird²³³.

Am mittleren Paneel der Westwand (Abb. 149) ist das Grabinhaberehepaar mit einander leicht zugewandten Köpfen frontal abgebildet. Der Mann hält mit beiden Händen einen Rotulus, die Frau in der rechten Hand eine Rose. Von rechts nähert sich eine Dienerin mit braunem, schulterlangem Haar und trägt ein Tuch mit Zierstreifen herbei. Von links kommt eine zweite Dienerin, die einen Krug und eine Griffschale bringt.

Die Proportionen der Personen sind verkürzt. Der Mann hat ein rotocker grundiertes Gesicht mit roten und dunkelbraunen Linien, die Haut der Frau zeichnet sich durch rosa Inkarnat aus²³⁴. Die linke Dienerin hat eine rotockerfarbene Haut, die Haut der rechten Dienerin ist hellbraun. Die Konturlinien wurden mit dunkelbrauner Farbe gezogen. Hier ist also die Hautfarbe des Mannes etwas dunkler als die der Frauen. Am hellsten wurde die Grabinhaberin dargestellt. Dass es sich bei der dunklen Hautfarbe des Grabinhabers nicht nur um ein geschlechtsspezifisches Merkmal, sondern auch um sein besonderes Charakteristikum handeln kann, zeigt der Vergleich mit anderen Dienerfiguren aus diesem Grab, die hellbraune oder fast weiße Hautfarbe haben²³⁵.

Andere Darstellungen von Verstorbenen mit ihren Dienern wurden in dieser Arbeit schon in Abb. 54a-c und Abb. 134a-b gezeigt.

²³² Dunbabin 1999, 95. Farbt. 15.

²³³ Popova-Moroz 1999, 26 Taf. 54 Abb. 25-27, Baldassare u. a. 2002, 360. 364-365.

²³⁴ Popova-Moroz 1999, 23.

²³⁵ Popova-Moroz 1999, Taf. 55 Abb. 30. Taf. 56 Abb. 33-34.

Zwei Fragmente einer Wandmalerei im Historischen Museum von Sofia wurden unter zwei aufeinander folgenden Kirchenbauten in Zar Krum, Čatalar, in Nord-Bulgarien gefunden. Sie werden dem 4.-6. Jahrhundert zugeordnet²³⁶.

Das erste Fragment (Abb. 150) zeigt das ovale Gesicht eines jungen Mannes mit Vollbart und dunkelbraunem, glatten Haar. Er ist frontal wiedergegeben, seine großen Augen sind weit geöffnet.

Das zweite Fragment (Abb. 151) zeigt die mittlere Partie eines bartlosen Gesichtes, das frontal dargestellt ist²³⁷.



Abb. 150-151: Wandmalerei, zwei Fragmente, zwei Kirchenbauten, Zar Krum, Historisches Museum, Sofia, 4.-6. Jh.

Die Proportionen der Gesichter wirken natürlich. Der junge Mann im ersten Fragment ist mit rosafarbener Haut dargestellt. Breite weiße Höhungen machen das Gesicht noch heller. Die Wangen, der linke Nasenflügel und das rechte Ohr sind rot. Die Linien sind mit dunkelbrauner oder schwarzer Farbe gezogen. Im zweiten Fragment treten sowohl im Hintergrund als auch im Gesicht vor allem Brauntöne auf. Das Gesicht ist wie der Hintergrund hellbraun, die Schatten sind ocker oder braun, die Linien schwarz. Die Höhungen wurden mit weißer Farbe aufgesetzt.

Da es sich im zweiten Fragment um eine Darstellung mit eingeschränkter Farbskala handelt, sind die beiden Fragmente farblich schwer zu vergleichen. Auch läßt sich das zweite Fragment lässt schwer einem Mann oder einer Frau zuordnen.

A.7. Georgien

In diesem Abschnitt soll auf eine mythologische Darstellung mittlerer Abstraktion mit fast gleicher Hautfarbe bei Mann und Frau hingewiesen werden.

Das Fußbodenmosaik des Dionysossaals einer römischen Villa in Dzalissa im Muchrani-Tal in Georgien wird in die Mitte des 3. Jh. datiert²³⁸.

Die Mitte des Mosaiks (Abb. 152a) zeigt eine figürliche Komposition mit griechischer Inschrift: Ariadne und Dionysos liegen bekränzt auf einer Kline. Beide halten in der linken Hand ein mit Kugelaufsatz und Schleife geschmücktes Zepter. Ariadne erhebt mit der Rechten ein Trinkhorn, Dionysos fasst sie an der Schulter. Von links und rechts nähern

²³⁶ Ogenova-Marinova 1999, 30 und Taf. 57 Abb. 43-44.

²³⁷ Ogenova-Marinova 1999, 29.

²³⁸ Džumberovna Odišeli 1995, 20 und Taf. 1 Abb. 2 und Taf. 2 Abb. 3-4.

sich Diener mit Musikinstrumenten. Vor der Kline steht links ein Krater, von rechts schleicht ein Panther heran. Über der Szene winden sich Weinranken²³⁹.



Abb. 152a-b: Mosaik, Dionysosaal, römerzeitliche Villa, Dzalisa, Mitte 3. Jh.

Die Proportionen sind stark verkürzt. Bei Dionysos, den Dienern und dem Kopf der Ariadne wurden hell-, mittel- und rotbraune Steinchen verwendet. Die Höhlungen wurden mit weißen Steinchen gestaltet, vor allem in der rechten Gesichtshälfte Ariadnes gibt es breite Höhlungen. Ihr Körper ist noch heller als der Kopf. Hat sie vielleicht über dem Oberkörper eine durchsichtige Tunika aus Seidenstoff an, der ihn noch heller erscheinen lässt? Am linken Arm finden sich dunkelbraune Striche, die Falten andeuten könnten. Die zwei Linien am Hals wären dann als Halsausschnitt zu interpretieren. Die Linien sind bei allen aus dunkelbraunen und vereinzelt rotbraunen Steinchen gefertigt. Abgesehen von den breiten Höhlungen haben Ariadne und Dionysos ähnliche Hautfarbe. Am dunkelsten ist der Diener rechts mit vielen braunen Steinchen. Ein dunkler Diener ist uns ja auch in Abb. 38 und Abb. 39 begegnet.

Über dieser Szene sind zwei aufeinander zugehende Frauen dargestellt. Die linke (Abb. 152b) hat ein langes, weinrotes Gewand mit blauen Faltenlinien. In der angewinkelten Hand hält sie eine Lyra. Bei der Frau rechts sind Kopf und Oberkörper zerstört.²⁴⁰

Die Frauen sind in einem hohen Abstraktionsgrad dargestellt, auffällig sind viele fehlende oder stark vereinfacht ausgeführte Einzelheiten. Bei der Darstellung der Haut dominieren wieder braune und rotbraune Steinchen. Die Höhlungen sind weiß, Schatten und Linien braun. Auch diese Frauen haben eine ähnliche Hautfarbe wie Dionysos.

B. Israel und Jordanien

B.1. Israel

Ein Thoraschrein und Tierkreiszeichen befinden sich als Motiv am Fußbodenmosaik in der Synagoge B von Hammat Tiberias, die ins 4. Jh. datiert wird.

Die Tierkreiszeichen sind um eine Helios-Darstellung angeordnet. Zum Vergleich der Hautfarbe werden „Jungfrau“ und „Waage“ (Abb. 153a-b) herangezogen. Die „Jungfrau“ ist eine Frau in Tunika, Palla und Schleier, die in der Linken eine Fackel hält. Die „Waage“ wird von einem jungen Mann verkörpert, der in der linken Hand einen Stab, in der rechten eine Waage hält²⁴¹.

²³⁹ Džumberovna Odišeli 1995, 12-13.

²⁴⁰ Džumberovna Odišeli 1995, 13 und Taf. 3 Abb. 5.

²⁴¹ Fine 1997, 36 Abb. 26; Weiss – Netzer 1998, 27.

Die Proportionen sind verkürzt dargestellt. Der Grundton der Haut ist bei beiden in einem hellen Rot gehalten. Die Höhungen sind weiß, die Schatten rotbraun. Beim Mann kommen noch dunkelbraune Schatten hinzu. Die Konturlinien bestehen aus grauen oder rotbraunen Steinchen. Durch die dunkelbraunen abgeschatteten Steinchen wirkt der Mann hier etwas dunkler als die Frau.



Abb. 153a-b: Mosaik, Synagoge B, Hammat Tiberias, 4. Jh., Ausschnitte.

Auf einem Mosaik in der Synagoge in Sepphoris, die ins frühe 5. Jh. datiert wird, ist die Sonne auf einer Quadriga, umgeben von Tierkreiszeichen, dargestellt. Die vier Personen in den Ecken stellen vielleicht Jahreszeiten dar.

In der unteren linken Ecke ist die Personifikation des Frühlings als Büste einer Frau mit Rosen im Haar (Abb. 154a) dargestellt. Rechts von ihr befinden sich eine Sichel, ein Korb mit Blumen und eine Lilie, links von ihr eine kleine Blumenschale. Vom Sternzeichen „Zwillinge“ (Abb. 154b) sind nur die Beine und der Kopf sichtbar. Einer hält ein Saiteninstrument, der andere einen Stock²⁴².

Die Proportionen sind verkürzt. Die Haut wird bei beiden genannten Vergleichsbeispielen aus braunen und ockerfarbenen Steinchen gebildet. Die Höhungen sind weiß, die dünnen Schatten an den Beinen der Knaben rotbraun. Die Linien in den Gesichtern bestehen aus dunkelbraunen Steinchen, die Konturlinien bei den Zwillingen aus rotbraunen, bei der Frau aus ockerfarbenen Steinchen. Die Knaben und die Frau weisen hier die gleiche Hautfarbe auf.



Abb. 154a-b: Mosaik, Synagoge, Sepphoris, frühes 5. Jh., Ausschnitte.

²⁴² Fine 1997, 47 Abb. 37; Weiss – Netzer 1998, 26-29; Weiss 2005, 112-114. 113 Abb. 55; Bowersock 2007, 107 Abb. 4-5.

Das Fußbodenmosaik der Beth-Alpha-Synagoge in Hefzibah wird in das 6. Jh. datiert. Im oberen Teil des Mosaiks ist ein Thora-Schrein, in der Mitte sind wieder Tierkreiszeichen und im unteren Teil die Opferung des Isaak (Gen. 22, 5. 9-13a) dargestellt²⁴³.

Zum Vergleich der Hautfarbe von Mann und Frau werden ein personifiziertes Tierkreiszeichen, die Jungfrau, und die Szene der Opferung Isaaks herangezogen.

Die „Jungfrau“ (Abb.155a) ist mit geflochtenem Haar und Zöpfen mit Nimbus dargestellt. Die Bildmitte der Opferung Isaaks (Abb. 155b) bildet ein Baum, an den ein Widder gebunden ist. Eine aus einer Wolke ragende Hand weist in Richtung des nimbierten Abraham, der seinen sich sträubenden Sohn mit einer Hand hochhebt. In der anderen hält es das Opfermesser. Rechts von ihnen schlagen Flammen aus dem Opferaltar. In der linken Bildhälfte warten zwei Diener bei einem Esel.



Abb. 155a-b:
Mosaik,
Synagoge, Beth
Alpha, Hefzi-
bah, 6. Jh.,
Ausschnitte.

Die Darstellung wirkt sehr „naiv“. Die Proportionen sind verkürzt oder sehr unbeholfen wiedergegeben. Die Haut der Jungfrau ist rosa mit schwarzen Konturlinien, es gibt keinerlei Höhlungen oder Schatten. Die von schwarzen Linien begrenzte Hand in der Wolke ist an den Fingern und den Rändern rosa, der Handrücken ziegelrot. Für Abrahams Haut wurden eher wahllos rosa und ziegelrote Steinchen verwendet, die Konturlinien sind dunkelgrün oder schwarz. Isaaks Haut setzt sich aus rosa und roten Steinchen zusammen, die Linien sind schwarz und



Abb. 156a-b: Mosaik, Kloster der Kyria Maria, Beth-Schean, um 567 n. Chr., Ausschnitte.

²⁴³ Graphic Society 1960, Taf. VII und XII; Fine 1997, 30 Abb. 19; Weiss – Netzer 1998, 38-39; Dunbabin 1999, 191-192.

ockerfarben. Bei diesem Beispiel ist die Haut des Mannes und der Knaben dunkler als die der Frau.

Ein Mosaikpaneel mit Darstellungen von Arbeiten der Monate befindet sich im Kloster der Kyria Maria in Beth-Schean, welches um 567 n. Chr. entstanden ist.

Den Monat Oktober²⁴⁴ (Abb. 156a) repräsentiert ein Kopf, den ich als Frauenkopf mit Schleier interpretieren würde. Der Kopf des Monats Februar (Abb. 156b) ist als bärtiger Mann mit langen Haaren dargestellt²⁴⁵.

Die Proportionen sind annähernd natürlich, im Verhältnis zu den Köpfen sind für deren Darstellung sehr große Mosaiksteine verwendet worden. Die Haut der Frau wird aus hellbraunen und rosa Steinchen gebildet. Weiße Steinchen deuten die Höhlungen an, braune die Schatten. Die Linien sind schwarz und dunkelrot. Beim Gesicht des Mannes kommen vor allem hellbraune und hellrote Steinchen vor. Für Schatten, Höhlungen und Linien wurde dieselbe Farbe wie bei der Frau gewählt. Der Kopf des Mannes wirkt um eine Spur dunkler als der Kopf der Frau.

B.2. Jordanien

Aus der Georgskirche in Khirbet Al-Mukhayyat stammt ein Mosaik mit der Darstellung des Frühlings (Abb. 157), das sich heute im Museum am Berg Nebo befindet und um 536 datiert wird²⁴⁶.

Der Frühling wird von einer jungen Frau verkörpert. Sie hat kurzes, braunes Haar, ein Gehänge im Ohr und Armreifen. In der linken Hand hält sie eine Papyrusblüte.

Auf den Betrachter wirkt diese Darstellung sehr „naiv“, auffallend sind vor allem die großen Augen, die große Nase und die dicken Finger der Figur. Die Proportionen sind verkürzt dargestellt. Die Haut wird von Mosaikstreifen verschiedener Rottöne gebildet: kräftiges Ziegelrot, Karminrot und Dunkelrot. Die Höhlungen sind weiß, braune und violett-graue Steinchen deuten die Schatten an. Die Konturlinien sind schwarz. Selbst für das ausgehende 6. Jh. ist diese Frau in ausgefallenen kräftigen und dunklen Hautfarben dargestellt.



Abb. 157: Mosaik, Georgskirche, Khirbet Al-Mukhayyat, Museum, Berg Nebo, um 536 n. Chr., Ausschnitt.

Abb. 158a-b: Mosaik, Kapelle des Priesters Johannes, Khirbet Al-Mukhayyat, um 562 n. Chr., Ausschnitte.

Das Bodenmosaik aus der Kapelle des Priesters Johannes in Khirbet Al-Mukhayyat ist um 562 entstanden²⁴⁷.

²⁴⁴ Graphic Society 1960, Taf. XVIII.

²⁴⁵ Graphic Society 1960, Taf. XVII.

²⁴⁶ Buschhausen 1986, 228 Farbtaf. 15; Piccirillo – Alliata 1998, 323-324. 324 Abb. 125.

²⁴⁷ Buschhausen 1987, 322. 324.

Es zeigt eine „geordnete Bukolik“. Das erste und dritte Register stellen den Schutz der Tiere durch Hirten und Jäger dar, das zweite und vierte Register das Bringen der Früchte. Die Szenen sind humorvoll ausgestaltet²⁴⁸, die Figuren in mittlerer Abstraktion dargestellt. Für den Vergleich eignen sich ein Mann mit Schleuder aus dem dritten Register und eine Frau mit einem Korb voller Früchte aus dem vierten Register (Abb. 158a-b). Die Haut dieser beiden Figuren ist in hellen rötlich-braunen Farben gehalten. Die Höhlungen sind durch weiße Steinchen, die Schatten durch helles Rotbraun gekennzeichnet. Die Linien sind dunkelbraun. Der Mann und die Frau haben die gleiche Hautfarbe.

Am nördlichen Rand ist das Bild eines Priesters (Abb. 159a), am östlichen Rand eine weibliche Büste mit Insignien (Abb. 159b) zu sehen. Die Büste des Priesters stellt ihn als bärtigen Mann mit grauem Nimbus dar. Die Büste der Dame zeigt eine reich geschmückte Frau, deren Kopf von einem Nimbus umrahmt wird.



Abb. 159a-b: Mosaik, Nord-Rand und Ost-Rand, Kapelle des Priesters Johannes, Khirbet Al-Mukhayyat, um 562 n. Chr., Ausschnitt.

Hier handelt es sich um justinianische Reichskunst²⁴⁹. Bei den beiden Porträts sind die Proportionen natürlich. Die Augen sind besonders groß. Die Haut des Priesters wird aus rosa und ziegelroten Steinchen gebildet, die breiten Höhlungen aus weißen und gelben. Die Haut der Frau ist mit rosa und vielen karminroten Steinchen wesentlich dunkler als die des Priesters. Die weißen und gelben Höhlungen wurden sparsam eingesetzt. Bei diesem Beispiel ist die Frau deutlich dunkler als der Mann, man könnte annehmen, dass man bei den Porträts auf die natürliche Hautfarbe der Dargestellten Rücksicht genommen.

Die Haut eines Knaben und einer weiblichen Personifikation lassen sich auf dem Bodenmosaik im Mittelschiff der Kirche der Apostel in Madaba vergleichen, das aus dem Jahre 578 stammt²⁵⁰.

Ein in einer Blätterränke stehender Knabe (Abb. 160a) spielt mit einem Windrad. In der rechten vorgestreckten Hand hält er eine Blüte. Die Proportionen sind, da es sich um ein Kind handelt, natürlich wiedergegeben. Die Haut wird aus rosafarbenen und ziegelroten Steinchen gebildet, die Höhlungen sind weiß und gelb. Die Konturlinien wurden mit rot- und dunkelbraunen Steinchen gelegt, die anderen Linien mit schwarzen Steinchen.

Die durch eine Beischrift gekennzeichnete Personifikation des Meeres (Abb. 160b)²⁵¹ hält in der rechten Hand ein Ruder. Ihr Oberkörper erhebt sich aus den Wellen des Meeres, in denen sich Fische tummeln. Im Gegensatz zum Knaben ist sie in einem sehr vereinfachenden Stil dargestellt, wobei die natürlichen Proportionen eingehalten wurden.

²⁴⁸ Buschhausen 1987, 324.

²⁴⁹ Buschhausen 1987, 324; Piccirillo 1992, 166 Abb. 216. 167 Abb. 217; Piccirillo – Alliaa 1998, 353 Abb. 206-207.

²⁵⁰ Piccirillo 1992, 100 Abb. 82.

²⁵¹ Piccirillo 1989, 96. 98-99; Piccirillo 1992, 96 Abb. 78.

Für die Haut sieht man hellbraune und rosafarbene Steinchen verwendet, für die Höhlungen weiße. Die Linien sind hellgrau und schwarz. Im Vergleich zur Frau wirkt der Knabe durch die roten Steinchen etwas dunkler.

Abb. 160a-b: Mosaik, Mittelschiff, Kirche der Apostel, Madaba, 578 n. Chr., Ausschnitte.



Nach der Darstellung des Mythos von Hippolytos und Phaidra am östlichen Mosaikfußboden (Abb. 161) wurde der Saal des Hippolytos in Madaba benannt, der in justinianische Zeit datiert wird²⁵².

Das Mosaik lässt sich in drei Register teilen. Im oberen Register thronen Aphrodite und Adonis. Von links bringt eine Bäuerin ein Perlhuhn und einen Fruchtkorb, den sie auf der Schulter trägt. Zwischen den Bäumen fangen Chariten kleine Erote, wovon einer in einem Bienenkorb gefangen ist²⁵³. Das mittlere, stark beschädigte Register zeigt einen Falkner und hinter ihm drei Frauen, wovon eine durch Beischrift als Phaidra gekennzeichnet ist. Von Hippolytos ist nur mehr die Beischrift erhalten, rechts steht ein Diener.



Abb. 161: Östlicher Mosaikfußboden, Saal des Hippolytos, Madaba, justinianisch.

²⁵² Buschhausen 1987, 319. 325. Piccirillo 1992, 66.

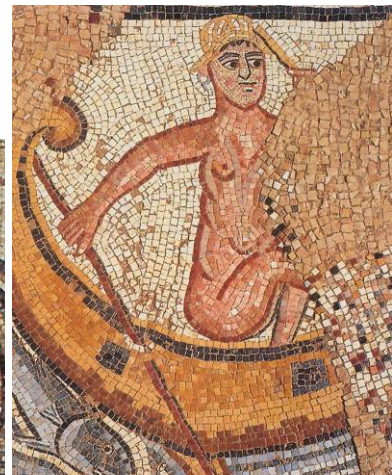
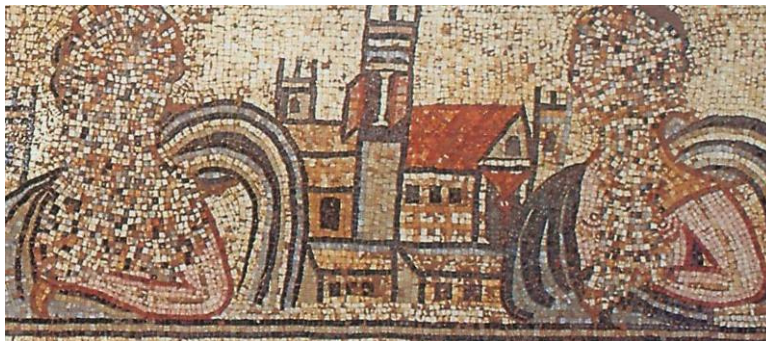
²⁵³ Buschhausen 1987, 325.

Der Stil lehnt sich noch stark an die klassische römische Mosaikkunst an, wenn er auch durch große Augen und auffällige Konturlinien sehr „provinziell“ wirkt. Die Proportionen sind etwas verkürzt. Im oberen Register haben Aphrodite, Adonis, die Chariten und die Erosen hellrosa und weiße Hautfarbe, die Frau links scheint eine Spur dunkler und die Höhungen sind weiß, die Schatten wurden in sehr heller roter Farbe ausgeführt. Die Linien sind rotbraun. Auch im mittleren Register haben Männer und Frauen die gleiche Hautfarbe, wobei hier für die Figuren noch ein rötliches Braun eingesetzt wurde. Am dunkelsten wirken der Falkner und die Frau links von ihm durch breite rotbraune Stellen an Stirn und Hals. Hier lassen sich also leichte Unterschiede in der Hautfarbe zwischen den Registern, nicht aber zwischen Mann und Frau feststellen.

Etwa 30 km südlich von Madaba befindet sich Umm Al-Rasas/Kastron Meffaa mit der Kirche des Priesters Wa'il. Das Mittelmosaik, welches von Mosaikstreifen mit nilotischen Szenen umgeben ist, ist um 586 n. Chr. entstanden.

Der Raum zwischen zwei Säulen des westlichen Mosaikstreifens zeigt vier Büsten von halbnackten Frauen (Abb. 162). In der Linken halten sie ein Horn, aus dem Wasser quillt. Vor allem die Gesichter sind stark beschädigt, was die Vermutung zulässt, dass es von eifernden Zeloten zerstört wurde²⁵⁴. Der Hintergrund bildet eine Stadtansicht.

Abb. 162-163: Mosaik, westlicher Mosaikstreifen und Streifen des östlichen Mittelmosaiks, Kirche des Priesters Wa'il, Umm Al-Rasas, um 586 n. Chr., Ausschnitte.



Der Mosaikstreifen zwischen zwei Säulen des östlichen Mittelmosaiks²⁵⁵ zeigt zwei Boote mit Fischern und Wasserpflanzen. Im linken Papyrusboot steht ein nackter Fischer (Abb. 163) mit einem Ruder in der Hand und einem Hut auf dem Kopf.

Vor allem die Frauen wurden sehr vereinfacht dargestellt. Ihre Haut ist rosa mit weißen Höhungen und dunkelroten Linien. In der Mitte der Arme befindet sich jeweils ein hellbrauner Streifen. Der Mann im Boot wurde durch weiße, rosa, ziegel- und karminrote Steinchen sorgfältig modelliert. Nur im Gesicht ist er eintönig rosa mit ziegelroten Wangen. Die meisten Linien sind dunkelrot, im Gesicht schwarz. Der Mann hat somit eine dunklere Hautfarbe als die Frauen.

In der Kirche der Heiligen Kosmas und Damian in Gerasa sind die Stifter auf einem Mosaik (Abb. 164a-b) zu Füßen der Kanzel verewigt, das um 533 entstanden ist²⁵⁶.

Der *paramonarius Theodor*, in vermutlich liturgischer Kleidung, hält in der Rechten ein Weihrauchgefäß, aus dem Flammen schlagen.

Seine Frau Georgia²⁵⁷ ist wie ihr Gatte im Orantengestus zwischen zwei Bäumen dargestellt, ihre Proportionen sind verkürzt. Modellierungen und Konturlinien lassen Details wie Augen, Nase, Mund und Finger hervortreten.

²⁵⁴ Piccirillo 1992, 243 Abb. 397; Bowersock 2006, 82 Abb. 3.11.

²⁵⁵ Piccirillo 1992, 242. 243 Abb. 398.

²⁵⁶ Dunbabin 1999, 197; Piccirillo 1992, 536.

²⁵⁷ Piccirillo 1992, 276 Abb. 507. 277 Abb. 509. 288-289.

Die Haut der Frau besteht aus hellen rotbraunen, die Schatten und die Wangen aus dunklen rotbraunen Steinchen. Die Linien sind aus schwarzen Steinchen gebildet. An der rechten Hand gibt es einige weiße Steinchen. Der Mann unterscheidet sich von der Frau durch breite weiße Höhungen in der rechten Gesichtshälfte. Durch einige dunkelrote Steinchen wirkt sein Gesicht dennoch etwas dunkler. Seine linke Hand ist aus rosa Steinchen gebildet. Somit unterscheiden sich Mann und Frau in dieser Darstellung voneinander: An den Händen wirkt der Mann heller, im Gesicht trotz breiter Höhlung etwas dunkler.

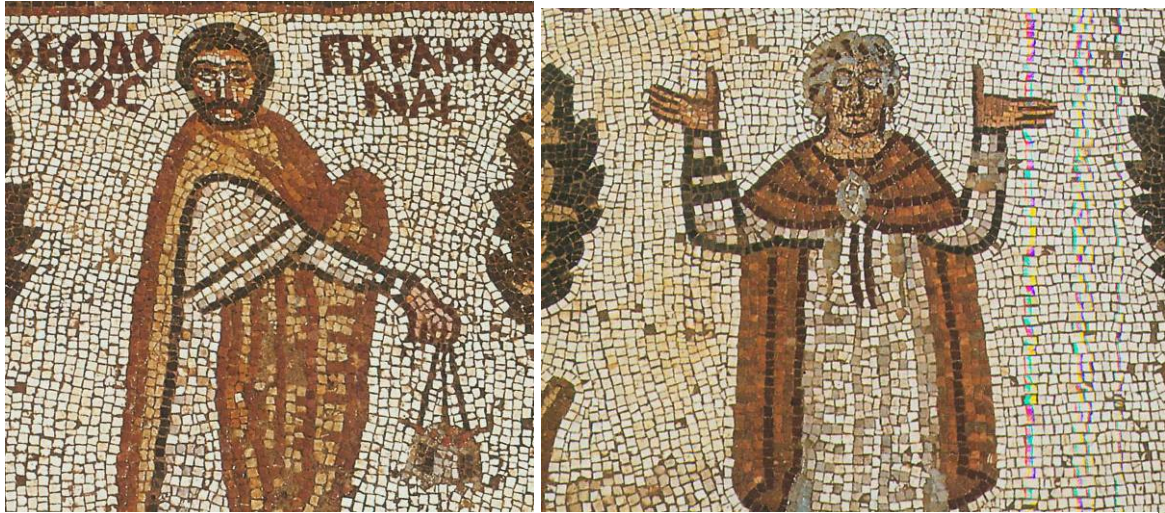


Abb. 164a-b: Bodenmosaik bei der Kanzel, Kirche der Heiligen Kosmas und Damian, Gerasa, um 533, Ausschnitte.

Im Jordan Museum of Folklore in Amann befindet sich ein Mosaik aus der Kapelle von Elias, Maria und Soreg in Gerasa, das in die erste Hälfte des 7. Jh. datiert wird²⁵⁸.

Darauf hält die mit griechischer Beischrift versehene Maria (Abb. 165) in der rechten Hand ein kleines Kreuz. Links und rechts von ihr befinden sich Früchte, wohl Trauben.

Die Proportionen sind stark verkürzt gezeigt. Für die Haut wurden braune und rotbraune Steinchen verwendet, einige weiße Steinchen deuten Höhungen an. Die Linien sind dunkelbraun.



Abb. 165: Mosaik, Kapelle von Elias, Maria und Soreg, Gerasa, Jordan Museum of Folklore, Amann, erste Hälfte 7. Jh.

Abb. 166: Mosaik, Kapelle von Elias, Maria und Soreg, Gerasa, Archäologisches Museum, Gerasa, erste Hälfte 7. Jh.

²⁵⁸ Buschhausen 1986, 244 Taf. 40; Piccirillo 1992, 296 Abb. 569.

Ein weiteres Mosaik aus dieser Kapelle gehört zu den Beständen des Archäologischen Museums in Gerasa²⁵⁹.

Es zeigt Soreg (Abb. 166) mit griechischer Beischrift. Er „steht“ auf einer Weinranke mit Trauben und Blättern, die ihn umrahmt. In der rechten Hand hält er einen (Palm-)zweig. Der Heilige ist in verkürzten Proportionen abgebildet. Auch seine Haut besteht aus braunen und rotbraunen Steinchen mit weißen Höhungen, die Konturlinien sind ebenso dunkelbraun. Mann und Frau haben in diesen beiden Darstellungen dieselbe Hautfarbe.

C. Nordafrika – Tunesien und Ägypten

C.1. Tunesien

Um einen besseren Überblick der Entwicklung der Mosaik in Tunesien zu geben, wird an den Beginn ein Beispiel aus dem 3. Jh. n. Chr. gestellt.

Unter der Inv. A 226 befindet sich im Museum von Bardo ein Mosaik aus Sousse (Abb. 167), dem antiken Hadrumantum, das ins 3. Jh. n. Chr. datiert wird.

In der Mitte sitzt Vergil auf einem thronartigen Sessel. Er blickt von einer Schriftrolle auf, die zwei Verse aus der Äneis zeigt. Sein Gesicht hat einen ernsten und meditativen Ausdruck. Links von ihm hält Clio, die Muse der Geschichtsschreibung, ein Manuskript in Händen. Rechts lehnt sich Melpomene, die Muse der Tragödie, an den Thron. Sie steht in künstlicher, theatralischer Geste da und hält eine Maske²⁶⁰.

Dieses Mosaik entspricht der „klassischen“ römischen Wandmalerei. Die Proportionen sind natürlich, die Abstraktion gering. Vergil ist mit dunkler rotbrauner Hautfarbe mit einigen hellbraunen Höhungen deutlich dunkler als die Musen. Nur seine linke Hand ähnelt dem Farbton der Haut der Musen. Diese haben hellbraune und rosa Hautfarbe mit weißen Höhungen. Die wenigen Linien sind schwarz oder dunkelbraun. Bei diesem Mosaik mit geringem Abstraktionsgrad ist die Hautfarbe des Mannes – von einer Hand abgesehen – dunkler als die der Frauen.



Abb. 167: Mosaik, Sousse, Museum Bardo, Inv. A 226, 3. Jh. n. Chr., Ausschnitt.

Abb. 168: Mosaik, Thuburbo Majus, Museum Bardo, Inv., 1494, 4. Jh. n. Chr., Ausschnitt.

²⁵⁹ Buschhausen 1986, 244 Taf. 41.

²⁶⁰ Yakoub 1993, 153; Liberati-Bourbon 1996, 270.

Mit der Inv. 1494 ist ein Mosaik aus Thuburbo Majus (Henchir Kasbet) im Museum von Bardo (Abb. 168) versehen, das ins 4. Jh. datiert wird. Es zeigt die Hochzeit von Dionysos und Ariadne²⁶¹.

Unter einer Weinranke hat sich links der nackte Dionysos mit Blumen und Blättern im Haar niedergelassen. In der Linken hält er einen Stab. Rechts vor ihm liegt mit dem Rücken zum Betrachter die ebenfalls bekränzte Ariadne, die sich Dionysos zuwendet.

Die beiden sind in natürlichen Proportionen, aber etwas grober Ausführung zu sehen. Auffallend sind ihre großen Augen. Beide haben annähernd dieselbe hellbraune Hautfarbe, wobei die Haut Dionysos' etwas mehr orangefarben, die Haut Ariadnes rötter wirkt. Die Höhungen sind weiß und hellbraun, die Linien grau-braun und rotbraun. Bei etwas höherer Abstraktion wurde die Hautfarbe von Mann und Frau in dieser mythologischen Szene fast gleich ausgeführt, wobei sich die Hautfarbe von Ariadne und Dionysos auch in Abb. 45, Abb. 47 und Abb. 68 fast gleich dargestellt finden.

Alltagsszenen zeigt das Mosaik des Grundherrn Julius aus Karthago, welches sich heute im Museum von Bardo unter der Inv. 1 befindet. Es wird in die zweite Hälfte des 5. Jh. datiert. In drei Registern werden Szenen des alltäglichen Lebens des Grundherrn Julius und seiner Frau gezeigt, die sich um seine Villa abspielen. Allegorien der Jahreszeiten rahmen die Szenen.



Abb. 169a-b:
Mosaik des
Grundherrn
Julius,
Karthago,
Museum
Bardo, Inv. 1,
Mitte 5. Jh.,
Ausschnitte.



Die Figuren, deren Hautfarbe meist hellbraun mit weißen Höhungen und hellen rotbraunen Schatten ist, sind in mittlerer Abstraktion dargestellt. Im ersten Register (Abb. 169a) hat die Frau mit dem Fruchtkorb eine hellere Hautfarbe als der Mann mit den Enten. Die auf einer Kline liegende Gattin des Grundherrn gleicht in ihrer etwas dunkleren Hautfarbe dem Mann mit den Enten, ebenso die Dienerin neben ihr. Auch die Früchte sammelnden Kinder haben ähnliche Hautfarbe. Der Grundherr Julius im dritten Register (Abb. 169b) fällt wiederum durch seine helle Hautfarbe auf, die ihn von dem Boten, aber auch von dem Trauben tretenden Mann unterscheidet. Die Dienerin links vom Boten gleicht in ihrer

²⁶¹ Yakoub 1993, 179; Khader u. a. 2002, Abb. 243.

helleren Hautfarbe wiederum dem Grundherrn, die sich schmückende Grundherrin ist hingegen eine Nuance dunkler.

Die Figuren auf diesem Mosaik sind also in helleren und dunkleren Tönen von Hellbraun dargestellt, wobei die hellere oder dunklere Schattierung nicht unbedingt einem Geschlecht zuzuordnen ist. Es gibt sowohl dunklere Frauen als auch einen helleren Mann. Bei den Frauen überwiegt allerdings die hellere, bei den Männern die dunklere Farbe.

Aus Thabraca (Tabarka) stammt das Grabmosaik (Abb. 170) mit der Inv. A 308 im Museum von Bardo. Es wird in das 5. Jh. datiert²⁶².

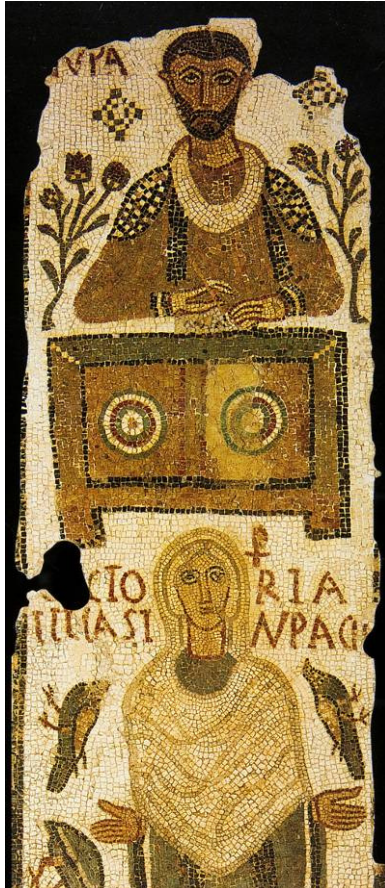


Abb. 170: Grabmosaik, Thabraca, Museum Bardo, Inv. A 308, 5. Jh., Ausschnitt.

Abb. 171: Grabmosaik, Thabraca, Museum Bardo, Inv. A 39, 5. Jh., Ausschnitt.

Abb. 172: Grabmosaik, Sfax, Museum Bardo, 5. Jh., Ausschnitt.



Im oberen Teil des Mosaiks sitzt an seinem Schreibpult ein bärtiger Mann und schreibt mit einem Griffel auf sein Schreibtäfelchen. Links und rechts von ihm sind Blumen und Rauten mit einer weißen Innenscheibe sowie links oben die Reste einer Inschrift zu sehen. Unter ihm ist eine Orantin zwischen einer Beischrift mit Staurogramm, Vögeln, Blumen und einer brennenden Kerze dargestellt.

Die Personen werden in leicht verkürzten Proportionen gezeigt. Sie haben große Augen, die Darstellung bedient sich eines einfachen Stils. Die Gesichtshaut des Mannes besteht aus braunen und einigen hellbraunen Steinchen. Die Höhlungen sind hellbraun und weiß, die Linien schwarz und braun. Für die viel helleren Hände wurden hellbraune und einige gelbe Steinchen verwendet, die Konturlinien sind dunkelrot. In diesen Farben ist auch die Haut der Frau dargestellt, wobei die Linien im Gesicht grau und ocker sind. Somit hat der Mann eine deutlich dunklere Hautfarbe als die Frau, für seine Hände aber wurde dieselbe Farbe wie für die Haut der Frau gewählt.

Das Mosaik vom Grab des Kindes Dardanius aus Thabraca (Abb. 171) wird unter der Inv. A 39 ebenfalls im Museum von Bardo aufbewahrt. Es stammt aus dem 5. Jh.²⁶³.

²⁶² Yacoub 1993, 41; Les Musées de la Ville de Paris (Hrsg.), Carthage. L'histoire, sa trace et son écho. Ausstellungskatalog Musée du petit Palais Paris (Paris 1995) 285 ; Khader u. a. 2002, Abb. 376.

²⁶³ Yacoub 1993, 45; Khader u. a. 2002, Abb. 378.

Unter einem Staurogramm und zwischen drei Textzeilen steht ein junger Orans. Über seinen Händen und unter seinen Füßen sind Blumen, rechts und links von ihm stehen verzierte brennende Kerzen.

Die Proportionen sind verkürzt dargestellt, neben den großen Augen fällt die einfache Darstellungsweise auf. Die Haut des jungen Mannes besteht aus rosa und einigen weißen Steinchen. Die Schatten wurden in hellen orangefarbenen, die Linien in hellen rotbraunen, dunkelroten und schwarzen Farben ausgeführt.

Aus dem Sfax des 5. Jh. stammt ein weiteres Grabmosaik (Abb. 172) im Museum von Bardo²⁶⁴.

Unter vier Schriftzeilen steht eine Orantin, neben deren Kopf sich rechts ein Staurogramm befindet. Rechts von ihr brennt eine verzierte Kerze.

Der Abstraktionsgrad der Darstellung der Frau entspricht Abb. 170 und Abb. 171. Gesicht und Arm wurden aus hellbraunen und rosa Steinchen gebildet, wobei die rosa Steinchen Schatten andeuten. Die Linien im Gesicht sind schwarz, die übrigen Linien an Arm und Gesicht ockerfarben.

Auch das Fußbodenmosaik aus der Grabkapelle des Blossius aus Borj El Youdi (Abb. 173) gehört mit der Inv. A 253 zu den Beständen des Museums von Bardo. Es wird ins 5. Jh. datiert²⁶⁵.

In einem Oktogon steht auf einer gerahmten Inschrift der nackte, bartlose Daniel (Dan. 6, 17. 22-23) im Orantengestus. Links und rechts befinden sich in Fuß- und auf Schulterhöhe je ein Löwe auf einem dunkelgrünen Streifen oder Balken.

Die Darstellung der Proportionen Daniels wirkt stark verkürzt und unbeholfen. Es handelt sich hier um ein Mosaik mit deutlich eingeschränkter Farbskala. Sowohl Daniel als auch die Löwen bestehen vor allem aus rotbraunen Steinchen. Die Schatten sind dunkelbraun, wobei bei den Löwen mehr Wert auf Modellierung gelegt wurde als bei Daniel. Die wenigen Linien wurden mit rotbraunen und schwarzen Steinchen gelegt. Daniel wird hier in der „klassischen“ männlichen Hautfarbe, dem dunklen Rotbraun, gezeigt.



Abb. 173: Mosaik, Grabkapelle des Blossius, Borj El Youdi, Museum Bardo, Inv. A 253, 5. Jh., Ausschnitt.

Abb. 174. Grabmosaik, Borj El Youdi, Archäologisches Museum Sfax, 5.-6. Jh., Ausschnitt.

²⁶⁴ Khader u. a. 2002, Abb. 377 und Bildbeischrift.

²⁶⁵ Yakoub 1993, 44; Khader u. a. 2002, Abb. 379.

Eine weitere Darstellung Daniels gibt es auf einem Grabmosaik aus Borj El Youdi (Abb. 174), welches sich im Archäologischen Museum in Sfax befindet und dem 5.-6. Jh. zugeschrieben wird²⁶⁶.

Auf einem gewürfelten Untergrund steht der durch eine Beischrift gekennzeichnete Daniel im Orantengestus. Links und rechts von ihm sind zwei Bäume sowie ein Löwe und eine Löwin.

Die stark verkürzten Proportionen lassen die Darstellung für den Betrachter sehr vereinfacht erscheinen. Gesicht und Hände Daniels haben dieselbe Farbe wie die Löwen, nämlich gelb mit einigen wenigen hellbraunen Schatten. Die Linien im Gesicht sind schwarz, die an den Händen dunkelrot.

Aus Karthago stammt auch die „Dame von Karthago“ (Abb. 175), die sich heute im Museum von Karthago befindet und ins 6. Jh. datiert wird²⁶⁷.

Es handelt sich um eine majestätische weibliche Person. Das ovale Gesicht weist regelmäßige Gesichtszüge auf und wird von einer Aureole gerahmt. In der Linken hält sie ein Zepter, mit der rechten Hand vollführt sie eine typische herrschaftliche Geste. Sie ist in eine Tunika und einen Purpurmantel gehüllt und mit einem Diadem aus Gold und Perlen geschmückt. Eine Identifikation erweist sich als schwierig. Handelt es sich um Galla Placidia, Theodora oder um eine Allegorie der Stadt Karthago²⁶⁸?

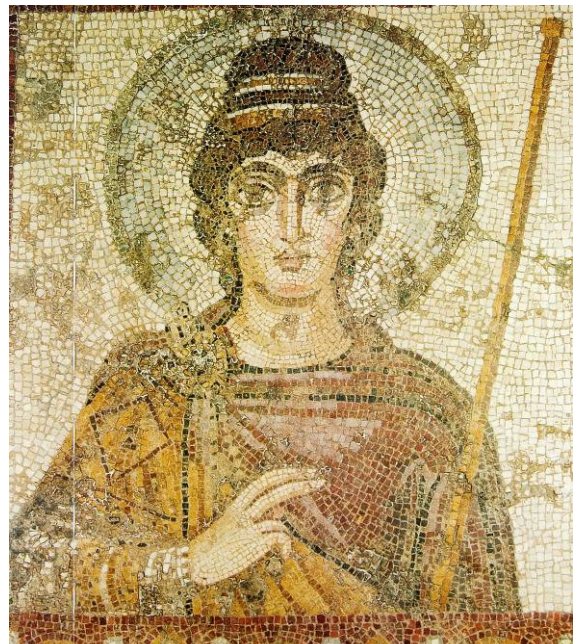


Abb. 175: Mosaik, Karthago, Museum von Karthago, 6. Jh., Ausschnitt.

Die Darstellung dieser Dame trägt bereits Züge byzantinischer Kunst wie z. B. große Augen oder einen geraden, senkrechten Nasenrücken. Das Gesicht wurde sehr sorgfältig mittels weißer, rosa, hellbrauner und – als Schatten – brauner Steinchen modelliert. Die Wangen und das Kinn sind gerötet. Die Linien am Kopf bestehen aus schwarzen, die Linien an der Hand aus braunen Steinchen. Diese Dame ist von typisch vornehmer heller Hautfarbe, die sich mit der Darstellung der Haut Theodora und ihrer Hofdamen in Abb. 127 vergleichen lässt.

C.2. Ägypten – sog. Koptische Kunst

C.2.a. Malerei

Szenen aus dem Alten Testament sind an der Nord-Seite der Kuppel in der Kapelle des Auszugs in Bagawat zu sehen und stammen aus dem 4. Jh.²⁶⁹.

Die Malerei wird oben von Ranken und Trauben pickenden Vögeln begrenzt. Darunter befindet sich ein Bauwerk mit einem koptischen Kreuz. Vor der Stiege wartet ein Pilger. Das untere Register zeigt Adam und Eva (Abb. 167a) vor einem Hügel mit Bäumen und einem großen Rechteck, das als Pforte des Paradieses (Gen. 2, 25 oder Gen. 3, 20) gedeutet wird. Bei Eva ist die Beischrift „Zoe“ angefügt. Links von dieser Szene erkennt man

²⁶⁶ Khader u. a. 2002, Abb. 382.

²⁶⁷ Khader u. a. 2002, Abb. 288.

²⁶⁸ Khader u. a. 2002, 533.

²⁶⁹ Bourguet 1991, 133; Zibawi 2004, 26 Abb. 18.

Daniel im Orantengestus in der Löwengrube (Dan. 6, 17). Rechts von Adam und Eva lehnt sich Noah aus einer Barke (Abb. 176b). Eine große weiße Taube bringt ihm einen Ölzweig (Gen. 8, 10-12).



Abb. 176a-b: Wandmalerei, Nordseite der Kuppel, Kapelle des Auszugs, Bagawat, 4. Jh. n. Chr., Ausschnitte.

Der Stil dieser Darstellung ist skizzenhaft und geht nicht auf Details ein²⁷⁰. Die Proportionen der Figuren sind stark verkürzt und sehr vereinfacht dargestellt. Die Figuren wurden mit wenigen Pinselstrichen unplastisch gemalt, viele Details sind ausgelassen. Daraus folgt, dass es sich um eine Darstellung mit hoher Abstraktion handelt. Die Haut der Figuren wurde mit dunkler rotbrauner Farbe gemalt. Es gibt auf den Figuren einige dunkelbraune Stellen wie z. B. der linke Arm Adams und einige helle rotbraune Stellen wie der linke Arm Evas. Keine rotbraune, sondern dunkelbraune Haut hat der sich aus der Barke lehrende Noah.



Abb. 177a-e: Wandmalerei, Ostseite der Kuppel, Kapelle des Auszugs, Bagawat, 4. Jh. n. Chr., Ausschnitte.

²⁷⁰ Bourguet 1991, 134; Zibawi 2004, 26-27.

An der Ost-Seite wurde unter Weinranken der Zug der Israeliten (Abb. 177a) (z. B. Ex. 17, 1a; Ex. 18,1) gemalt. Jitro und Mose sind mit Beischriften versehen. Das mittlere Register zeigt Thekla auf dem Scheiterhaufen (Abb. 177b), einen Hirten (Abb. 177c) mit Herde sowie den sich in einer Laube ausruhenden Jona. Im unteren Register nähern sich die sieben klugen Jungfrauen (Abb. 177d) mit brennenden Fackeln einer *aedicula* mit Giebel. Es folgten ein Orant und das Opfer Abrahams (Abb. 177e), das durch Abraham, Isaak, einen Baum und einen Widder dargestellt wird²⁷¹.

Der Stil ist derselbe wie auf der Ost-Seite: Als Hautfarbe wurde bei allen Figuren ein helles Rotbraun gewählt, Isaak und einige Frauen sind eine Spur dunkler. Die Körper sind nicht durch Farben modelliert, sie weisen auch keine helleren oder dunkleren Stellen wie in Abb. 176a-b auf. Auffallend sind einige weiße Stellen an den Beinen Abrahams und des Hirten. Dabei muss es sich nicht unbedingt um Höhungen handeln, hier könnte auch die Malschicht abgefallen sein.

Auch die Kuppel der Kapelle des Friedens in Bagawat zeigt das Opfer Abrahams (Gen. 22, 9-13a) (Abb. 178). Sie wird ins 4. Jh. datiert. Eine kraftvolle Hand von oben weist auf Abraham hin. Zwei Messer schweben hinter seinem Rücken²⁷². Abraham streckt schon seine Hände über dem kleinen Isaak aus, rechts wartet der Altar mit Flammen. Über ihnen steht mit erhobener Hand die nimbierte Sara. Die Figuren sind durch Beischriften im Band über ihnen gekennzeichnet.

Der Stil zeichnet sich durch Eleganz der Gestalten sowie durch deren sorgfältige Ausführung aus²⁷³. Die rotbraune Hautfarbe der Dargestellten wird durch dunkle rotbraune Schatten und gelbe Höhungen modelliert. Die meisten gelben Höhungen finden sich im Gesicht Saras. Auf ihre Beine, aber auch auf das Gesicht Isaaks wurden einige weiße Höhungen gesetzt. Am hellsten erscheint die große Hand über Abraham: Dafür hat der Künstler helle und mittlere ziegelrote Farbe mit einigen rotbraunen Schatten gewählt. Die Linien wurden bei allen mit dunkelbrauner Farbe gezogen. Bei dieser Szene ist die Frau etwas heller als der Mann.

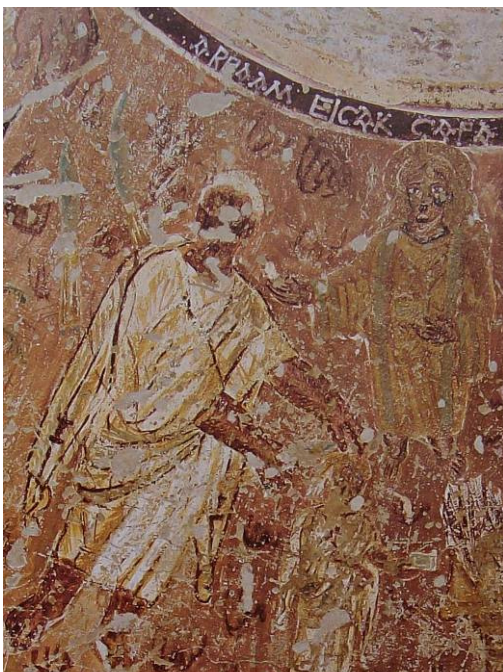


Abb. 178-179: Wandmalerei, Kuppel, Kapelle des Friedens, Bagawat, 4. Jh., Ausschnitte.



Von dieser Kuppel stammt auch eine Darstellung von Paulus und Thekla (Abb. 179), die durch Beischriften im oberen Band gekennzeichnet sind.

²⁷¹ Zibawi 2004, 27 Abb. 19. 25-28.

²⁷² Bourguet 1991, 132; Zibawi 2004, 32-33. 35 Abb. 27.

²⁷³ Bourguet 1991, 132.

Links sitzt Thekla mit übereinander geschlagenen Beinen auf einem Faltstuhl und schreibt auf einer Tafel. Ihr gegenüber sitzt ebenfalls mit übereinander geschlagenen Beinen Paulus auf einem Faltstuhl und streckt ihr seine Hand mit einem Stilus entgegen²⁷⁴. Rechts davon ist Maria mit erhobenen Händen dargestellt. Eine Taube fliegt zu ihrem Ohr, wodurch die *conceptio per aurem*²⁷⁵ dargestellt wird.

Die Figuren sind in leicht verkürzten Proportionen gezeigt. Auf der hellbraunen Haut Paulus' und Theklas deuten weiße Striche die Höhungen und dunkelrote Striche die Schatten an. Einige Schatten wurden auch flächig gemalt. An den Füßen und im Gesicht von Paulus finden sich auch einige gelbe Stellen. Durch die dunkelrote Stirn wirkt Paulus dunkler als Thekla, ihre Hände und Beine weisen aber dennoch dieselbe Hautfarbe auf. Die stellenweise sehr zarten Linien sind dunkelrot. Dunklere Farbe wurde für die Haut Mariens verwendet: Die Grundfarbe ist braun, die Schatten sind dunkelrot, die Höhungen hellbraun

und in vereinzelt Fällen gelb; Konturlinien wurden in dunkelroter Farbe ausgeführt.

In der benachbarten Szene dieser Kuppel stehen Noach und seine Familie in Orantenhaltung an Bord eines ägyptischen

Mehrdeckschiffes mit Dach (Abb. 180). An Bug und Heck befindet sich jeweils ein Mast, der wie eine Säule mit einem korinthischen Kapitell aussieht. Auch in der Mitte ist ein Mastbaum erkennbar. Von links fliegt eine Taube mit einem Zweig im Schnabel zur Arche²⁷⁶.



Abb. 180: Wandmalerei, Kuppel, Kapelle des Friedens, Bagawat, 4. Jh., Ausschnitt.

Die Personen werden mit verkürzten Proportionen gezeigt. Die Hautfarbe ist ein helles Rotbraun, die Höhungen sind mit weißer oder gelber Farbe, die Schatten mit dunkelroter Farbe gemalt. Dunkelrote Linien begrenzen die Körper und bezeichnen Details. Die Hautfarbe der Männer und Frauen gleicht einander.

Beispiele „koptischer“ Malerei finden sich auch auf Tafelbildern. Im Museum für Byzantinische Kunst befindet sich unter Inv. 6115 eine Tafel einer Kassettendecke (Abb. 181) aus dem Ägypten des 5. oder 6. Jh. Es handelt sich um zwei quadratische Bildfelder, die von einem roten Rahmen eingefasst sind. Das linke Bildfeld zeigt eine männliche, das rechte eine weibliche Porträtbüste²⁷⁷.

Beide Personen sind vereinfacht dargestellt. Die Haut des Mannes ist hellbraun und ockerfarben, die Höhungen weiß, die Schatten grau. Die Linien sind mit schwarzer Farbe gezogen. Die Haut der Frau ist wesentlich heller. Ihr Gesicht wurde in fast weißer Farbe dargestellt, die Schatten sind hellbraun, braun und grau. Die Linien wurden mit schwarzer Farbe gemalt. Da die Farbe des Gewandes, des Hintergrundes und der Rahmen die gleiche ist und daher eine unterschiedliche Hautfarbe auf Grund von Verschmutzung unwahrscheinlich ist, handelt es sich hier um ein Beispiel unterschiedlicher Hautfarbe bei Mann und Frau trotz hoher Abstraktion.

²⁷⁴ Urbaniak-Walczak 1992, 18; Zibawi 2004, 36 Abb. 28.

²⁷⁵ Diesem Thema ist Urbaniak-Walczak 1992 zur Gänze gewidmet.

²⁷⁶ Zibawi 2004, 37-38 Abb. 29.

²⁷⁷ A. Effenberger, Tafel einer Kassettendecke, in: Gustav-Lübcke-Museum u. a. 1996, 146-147 Taf. 108.

Um 590-600 n. Chr. wird die Entstehungszeit eines Tafelbildes (Abb. 182) angegeben, das sich in der Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, Bodemuseum, in Berlin unter der Inv. 6114 befindet. Der Fundort ist angeblich Bawit, doch nimmt man heute Luxor als Herkunftsort an.

Dieses mit einer Beischrift versehene Tafelbild zeigt das Bildnis des Bischofs Apa Abraham. Er ist durch einen auffälligen Nimbus, ein purpurfarbenes Gewand und eine über beide Schultern gelegte Wollbinde als hoher kirchlicher Würdenträger erkennbar. In der Linken hält er ein Buch mit kostbarem Einband.

Dieses Bildnis zeichnet sich zwar durch eindrucksvolle Züge aus, ist aber kein echtes Individualportät. Es „... repräsentiert in seiner hieratischen Frontalität den Idealtypus koptischer Mönchsheiliger“²⁷⁸.

Die Darstellung wirkt etwas geometrisiert, auffallend sind die großen Augen. Bei der Haut dominiert die gelbe Farbe, die durch braune und rotbraune Schatten aufgelockert wird. Die Linien sind schwarz und braun. Auf dieser in dunklen Farben gehaltenen Malerei ist der Heilige als alter Mann mit heller Hautfarbe dargestellt.

Abb. 181: Tafel einer Kassettendecke, Ägypten, Museum für byzantinische Kunst, Berlin, Inv. 6115, 5. oder 6. Jh. n. Chr., Ausschnitt.

Abb. 182: Tafelbild, Luxor, Museum für byzantinische Kunst,



Abschließend sei noch auf zwei späte christliche Wandmalereien eingegangen. Aus einer Nische des unteren Geschoßes des Sanktuariums in Abu-Girgeh stammt eine Wandmalerei mit Oranten (Abb. 183), die heute zur Sammlung des Griechisch-Römischen Museums in Alexandria zählt und ins 6.-7. Jh. datiert wird.

In eine ärmellose Tunika und ein Pallium gekleidet, steht zwischen Lotusblumen, Fischen und einem Putto ein betender Mann²⁷⁹. Links und rechts von ihm liegt auf je einem Tisch ein Brotlaib mit Kreuz.

Die Person ist in fast natürlichen Proportionen dargestellt. Als Hautfarbe wurde auf dem weißen Untergrund helles Ocker aufgetragen. Die Höhungen sind wie der Hintergrund weiß, die dünnen Linien rotbraun. Einige braune Stellen könnten als Schatten interpretiert werden.

Die Wandmalerei aus der Apsis des Raumes 6 des Klosters des Hl. Apollon aus Bawit (Abb. 184) befindet sich heute im koptischen Museum in Alt-Kairo. Sie wird ins 6. oder 7. Jh. datiert.

Im unteren Register sitzt auf einem Thron mit Polster die nimbierte Gottesmutter mit dem Jesusknaben auf ihren Knien. Sein Kopf wird von einem Kreuznimbus umrahmt. In der Linken hält er eine Schriftrulle, die Rechte ist ausgestreckt. Beiderseits von ihnen stehen

²⁷⁸ Parlasca – Seemann 1999, 353 Nr. 246.

²⁷⁹ Zibawi 2004, 68, 70 Abb. 72.

insgesamt 14 Apostel²⁸⁰, die mit Nimben und Namensbeischriften versehen sind und Bücher in den Händen halten.

Die Proportionen der Figuren sind leicht verkürzt. Die zart gerötete weiße Hautfarbe der Figuren ist der Farbe des Hintergrundes ähnlich. Die Schatten im Gesicht des Apostels Johannes sind hell rotbraun, die Schatten im Gesicht Mariens sind braun, an der Hand rötlich. Der Jesusknabe und der Apostel Petrus haben ockerfarbenen Schatten. Die Linien sind schwarz; die Hautfarbe von Mann, Frau und Kind wird in dieser Darstellung nicht unterschieden.



Abb. 183: Wandmalerei, Nische, unteres Geschoß des Sanktuariums, Abu-Girgeh, Griechisch-römisches Museum, Alexandria, 6.-7. Jh., Ausschnitt.

Abb. 184: Wandmalerei, Apsis, Raum 6, Kloster des Hl. Apollon, Bawit, Koptisches Museum, Alt-Kairo, 6.-7. Jh., Ausschnitt.

C.2.b. Textilien

Die Kunst Ägyptens aus spätantik-frühbyzantinischer und frühislamischer Zeit war in die Kunst des römischen Imperiums und später des oströmischen (byzantinischen) Reiches eingebunden²⁸¹. In dieser Tradition stehen auch die folgenden Textilien:

Ein Tunikabesatz aus Ägypten mit dem Brustbild der Ge (Abb. 185) befindet sich mit der Inv. 11440 in der Eremitage in St. Petersburg. Er wird ins 3. oder 4. Jh. datiert.

Das Brustbild der stark ägyptisierten griechischen Göttin ist durch eine Beischrift als Ge gekennzeichnet. Im langen schwarzen Haar trägt sie neben zwei roten Blüten altägyptische Attribute: eine geflügelte Sonnenscheibe und eine Uräusschlange. In der durch den Rahmen verdeckten Hand hält sie eine Schale; in den Mantel der Tunika ist ein Isisknoten geknüpft.

Farbliche Schattierungen führen bei dieser Darstellung zu großer Plastizität²⁸². Die Proportionen sind natürlich. Die Haut der Göttin wird aus hellbraunen Fäden gebildet, der

²⁸⁰ A. Effenberger, Koptische Kunst. Ägypten in spätantiker, byzantinischer und frühislamischer Zeit (Wien 1976) 213; Bourguet 1991, Legende Farbt. II; Machowski – Kunińska 1999, 63; Zibawi 2004, 80 Abb. 81.

²⁸¹ A. Effenberger, Anmerkungen zur Kunst, in: Gustav-Lübcke-Museum u. a. 1996, 32.

²⁸² K.-H. Brune, Tunikaeinsatz mit Brustbild der Ge, in: Gustav-Lübcke-Museum u. a. 1996, 307 Taf. 348.

Schatten am Hals ist um eine Spur dunkler. Wangen, Nase und Kinn sind gerötet, die Schatten mit blauen Fäden gewebt. Die wenigen Linien sind schwarz oder blau.



Abb. 185: Tunikaeinsatz, Ägypten, Eremitage, St. Petersburg, Inv. 11440, 3. oder 4. Jh. n. Chr., Ausschnitt.

Abb. 186: Tunikaeinsatz, Ägypten, Puschkin-Museum, Moskau, Inv. 1.1a5822, 3. oder 4. Jh., Ausschnitt.

Als männliches Gegenstück sei hier ein Tunikabesatz (Abb. 186) aus Ägypten mit der Inv. 1.1a5822 im Puschkin-Museum in Moskau erwähnt. Es stammt aus dem 3. oder 4. Jh.

Der ältere, kraftvoll wirkende Mann mit nacktem Oberkörper wird durch die Beischrift als Gott des Nils bezeichnet. Sein Kopf ist mit Nilpflanzen geschmückt. Vor seine Brust hält er ein Füllhorn.

Zahlreichen Schattierungen und farbliche Lichtreflexe lassen die Darstellung sehr plastisch erscheinen²⁸³. Die Haut des personifizierten Nil zeichnet sich durch kräftige rote Farbe mit weißen Höhungen und blauen Schatten aus. Auf der linken Brust und auf der rechten Wange gibt es auch einige braune Stellen. Die Linien sind schwarz, blau oder braun. Im Vergleich mit Abb. 185 ist der Mann viel dunkler als die Frau, wie es oft bei mythologischen Darstellungen mit geringem Abstraktionsgrad der Fall ist.

Zwei weitere Porträtbüsten finden sich auf zwei Textilfragmenten aus Achmim im Victoria & Albert Museum in London. Sie werden ins 4.-5. Jh. datiert und als Venus und Adonis gedeutet²⁸⁴.

Am ersten Fragment (Abb. 187a) ist in einem gelben und roten Rahmen ein bartloser Mann mit langem Haar zu sehen, bei dem es sich um Adonis handeln könnte. Das zweite Fragment (Abb. 187b) zeigt eine reich geschmückte Frau mit langem, schwarzen Haar, vielleicht Venus.

Im Gegensatz zu den vorhergehenden Textilfragmenten sind diese beiden Büsten grober gearbeitet und vereinfacht dargestellt. Die Haut beider Büsten ist in derselben leicht grauen hellbraunen Farbe dargestellt. Die Höhungen sind in einem noch etwas zarteren Hellbraun, die Schatten in Blau und Braun gewebt. Die Linien sind braun. Hier haben Mann und Frau bei höherer Abstraktion die gleiche Hautfarbe.

²⁸³ M. H. Rutschowskaya, *Tissus coptes* (Paris 1990) 67 ; K.-H. Brune, Tunikaeinsatz mit Brustbild des Nil, in: Gustav-Lübcke-Museum u. a. 1996, 308 Taf. 349.

²⁸⁴ M. Charles-Murray, *The Emergence of Christian Art*, in: Spier 1997, 60 Abb. 47: Hier erscheint der Mann etwas dunkler. Wen man aber den graublauen Fotohintergrund auf dieselbe Helligkeitsstufe einstellt, ist auch die Hautfarbe fast gleich.



Abb. 187a-b:
Textilfrag-
mente,
Achmim,
Victoria &
Albert
Museum,
London, 4.-
5. Jh.

Der „Meleager und Atalante“-Behang (Abb. 188) wird unter der Inv. 1100 in der Abegg-Stiftung/Riggisberg aufbewahrt. Er stammt aus Ägypten, vielleicht aus Antinoopolis, und ist gegen Ende des 4. Jh., Anfang des 5. Jh. entstanden.

In einer von einem Giebel bekrönten Doppelarkade stehen die durch Beischriften bezeichneten Meleager und Atalante. Beide sind in Frontalansicht gezeigt. Meleager ist mit Speer und Dolch bewaffnet, Atalante holt mit der Rechten einen Pfeil aus dem Köcher²⁸⁵.

Die Proportionen sind verkürzt, beide wirken sehr flächig. Die hellbraune Haut der beiden Figuren weist einige braune Schatten und dunkelbraune Linien auf. Auffallend ist das braune Gesicht Atalantes. Da die benachbarte Hand und der Oberarm auch dunkler als ihr Oberschenkel sind, der Ellbogen aber hellbraune Farbe aufweist, könnte die dunklere Färbung des Gesichtes auf Verschmutzung zurückzuführen sein. Vergleicht man die übrigen erhaltenen Hautflächen mit denen von Meleager, so kann man bei diesem Beispiel mit geringer Abstraktion von gleicher Hautfarbe ausgehen.

In derselben Stiftung befindet sich mit Inv. 3100a der Dionysosbehang (Abb. 189a-b), der im Ägypten des 4. Jh. gewoben wurde²⁸⁶.

In einer Arkadenreihe stehen acht meist nimbierte männliche und weibliche Gestalten. Sie sind nackt, teilweise oder ganz bekleidet und in unterschiedlichem Alter.

Die Proportionen sind fast natürlich. Am dunkelsten ist der Flöte spielende Satyr, für dessen Haut vor allem rote und rotbraune Fäden verwendet wurden. Ein bekränzter Mann mit einem grünen Tuch um die Hüfte ist in vielen Farbabstufungen von Rot, Rotbraun und Braun durchmodelliert. Die übrigen Figuren haben weiße oder hellbraune Haut, meist ohne Modellierung, wobei manche Farben auch von Verschmutzungen stammen könnten. Anders ist es wohl nicht zu erklären, dass Dionysos deutlich heller als die Frau links von



Abb. 188: „Meleager und Atalante“-Behang, Ägypten, Abeggstiftung, Riggisberg, Ende 4.-Anfang 5. Jh., Ausschnitt.

²⁸⁵ Schrenk 2004, 41-43.

²⁸⁶ Schrenk 2004, 26-27.

ihm ist, wobei uns Darstellungen des Dionysos mit heller Hautfarbe schon in Abb. 45, Abb. 47, Abb. 67 und Abb. 168 begegnet sind. Die zweite Frau von links (Abb. 189a) hat als einzige weiße Haut im Gesicht und an der rechten Hand. Bei diesem Behang mit mythologischen Figuren bei etwas höherer Abstraktion haben die meisten männlichen Gestalten dunklere Hautfarbe als die weiblichen.

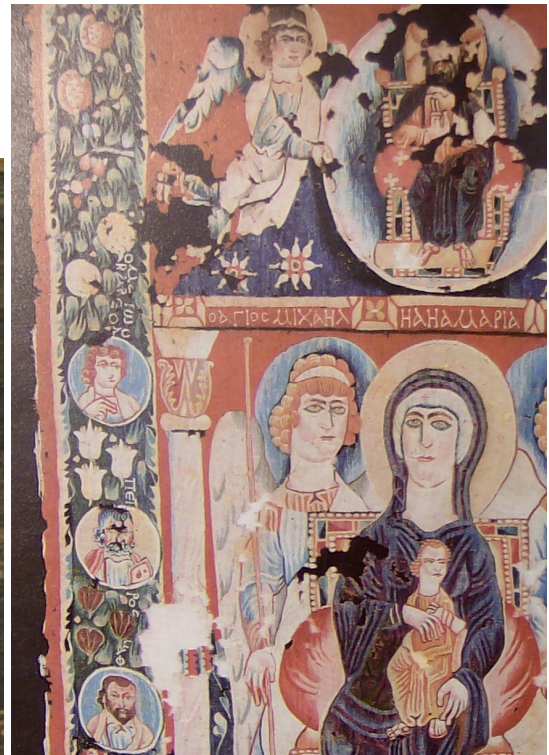


Abb. 189a-b: Dionysosbehang, Ägypten, Abeggstiftung, Riggisberg, Inv. 3100a, 4. Jh., Ausschnitte.

Derselben Stiftung zugehörig ist auch ein bemalter Wandbehang (Abb. 190) mit Inv. 4185, der aus Ägypten stammen könnte und vom 4. bis ins 5. Jh. datiert wird²⁸⁷. Auf eine Szene soll hier eingegangen werden.

Abb. 190: Wandbehang, Ägypten, Abeggstiftung, Riggisberg, Inv. 4185, 4.-5. Jh., Ausschnitt.

Abb. 191: Wandbehang, Ägypten, Museum of Art, Cleveland, Inv. 4185, 4.-5. Jh., Ausschnitt.



Die erste Szene des ersten Registers zeigt in Fragmenten die Erschaffung Evas aus einer Rippe Adams (Gen. 2,21-23). Der Oberkörper Evas „springt“ gleichsam aus der Hüfte des nimbierten Adam hervor. Die geflügelte Gestalt links stellt Psyche, die Seele, dar. In der angrenzenden Szene stehen Adam und Eva nebeneinander²⁸⁸.

²⁸⁷ Schrenk 2004, 66-67.

²⁸⁸ Schrenk, 2004, 66, 69-70.

Die Proportionen der Dargestellten sind natürlich. Mann und Frau haben die gleiche fast weiße Hautfarbe mit einigen grauen und braunen Schatten, die Linien sind mit grauer Farbe gemalt. Die Haut des geflügelten Wesens ist hellbraun.

Aus dem 6. Jh. stammt ein ägyptischer Wandbehang (Abb. 191), der unter der Inv. 67.144 im Cleveland Museum of Art aufbewahrt wird.

Dieser Behang ist in zwei Zonen geteilt. In der oberen Zone halten zwei Engel eine Mandorla, in der Christus auf einem Thron sitzt. In der unteren Zone sitzt, durch einen Nimbus hervorgehoben, Maria auf einem Thron mit hoher Lehne und hält den Christusknaben auf ihrem Schoß. Neben ihr stehen die Erzengel Michael und Gabriel. In ihrer Rechten halten sie ein Zepter, Gabriel in seiner linken Hand zusätzlich einen Globus. Die beiden Zonen werden von einem Rahmen mit Blättern, Früchten und Blumen sowie Medaillons der zwölf Apostel mit Beischrift eingefasst²⁸⁹.

Die Figuren sind stark vereinfacht mit teilweise sehr verkürzten Proportionen dargestellt. Für die Haut wurden bei den Männern, der Frau und den Engeln weiße Fäden gewählt, die Wangen und Lippen sind rot. Die blassen Schatten sind hellrot oder hellgrau. Die Linien bestehen aus braunen Fäden.

D. Buchmalerei²⁹⁰

D.1. Beispiele der Buchmalerei mit mythologischen und anderen nichtbiblischen Themen

Eine mythologische Szene zeigt die Miniatur XXIV auf fol. 21b der Ilias Ambrosiana²⁹¹ (Abb. 192), die sich heute in der Biblioteca Ambrosiana in Mailand mit der Signatur Cod. F. 205 inf. befindet²⁹². Sie ist zwischen dem 3. Jh. und dem späten 5. Jh. entstanden, und stammt ursprünglich aus dem Osten, vielleicht aus Konstantinopel.

Der bewaffnete Hektor ist gerade im Begriff, in die im Hintergrund durch Gebäude angedeutete Stadt Troja zu gehen. Ihm wendet sich in Bildmitte Hekuba, die Mutter Hektors, zu. Rechts von ihr steht ihre Tocher Laodice²⁹³.

Die Proportionen der Personen wirken verkürzt. Das Gesicht Hektors ist ebenso wie Hekubas Gesicht braun mit dunkelbraunen Linien und Schatten. Deren Hand aber wurde mit weißer Farbe gemalt. Weißer Farbe wurde auch für die Haut Loadices gewählt. Die Linien



Abb. 192: Buchmalerei, Miniatur XXIV, fol. 21b, Ilias Ambrosiana, Biblioteca Ambrosiana, Mailand, Cod. F. 205 inf., 3. - spätes 5. Jh., Ausschnitt.

sind mit grünlich-brauner Farbe, die Lippen mit roter Farbe gemalt. Mythologische Darstellungen mit Handschuhen als Bekleidung sind mir nicht bekannt. Bei der weißen

²⁸⁹ S. A. Boyd, Icon of the Virgin enthroned, in: Weitzmann 1979, 532. Farbt. XIV; M. H. Rutschowskaya, Tissues coptes (Paris 1990) 135.

²⁹⁰ Da bei vielen Handschriften nur durch Vergleiche auf den Herkunftsort geschlossen werden könnte, wird bei den Bildunterschriften dieses Kapitels der Herkunftsort nicht erwähnt.

²⁹¹ Bianchi-Bandinelli 1955, Taf. 1.

²⁹² Sörries 1993, 130.

²⁹³ Bianchi-Bandinelli 1955, 64-65.

Hand handelt es sich um ein weiteres Beispiel unterschiedlicher Hautfarbe bei einer Person wie z. B. auch in Abb. 167 oder Abb. 170. Der dunkelhäutige Hektor und die hellhäutige Laodice entsprechen dem „klassischen“ Schema der Hautfarbe von Mann und Frau. Das dunkle Gesicht Hekubas ist vielleicht Zeichen ihres Alters oder ihrer Sorge.

Nun werden einigen Blättern des Vergilius Vaticanus beschrieben, der heute unter Signatur Cod. Lat. 3225 in der Biblioteca Apostolica Vaticana aufbewahrt wird. Er ist im weströmischen Reich um 400 entstanden²⁹⁴.

Auf fol. 22r (Abb. 193) hindert Creusa Aeneas daran, den Kampf wieder aufzunehmen: Rechts steht der bewaffnete Aeneas in bewegter Haltung. Vor ihm kniet seine Frau Creusa. Sie ist in Tunika und *palla* gekleidet und hält die Rechte Aeneas' umfassen. Links steht mit erhobenen Händen Anchises, dessen hohes Alter durch weiße Haare und den Bart unterstrichen wird. Vor ihm gießen zwei Diener Wasser auf den brennenden Kopf von Aeneas' Sohn Askanius. Die Figuren sind etwas unbeholfen ausgeführt, vor allem die Diener. Der Maler arbeitete offenbar mit freien Pinselstrichen²⁹⁵.

Die verkürzt proportionierten Figuren sind alle in rotbrauner Hautfarbe dargestellt. Die Höhungen auf der Haut wurden mit weißer Farbe gemalt, die Schatten mit dunkler rotbrauner Farbe. Die Haut Creusas ist als Folge der etwas helleren rotbraunen Farbe und der breiten hellbraunen und weißen Höhungen im Gesicht und am Arm heller als die des Aeneas, doch der Unterschied tritt nicht so deutlich hervor wie in Abb. 192. Die Konturlinien wurden mit dunkelbrauner Farbe gezogen.

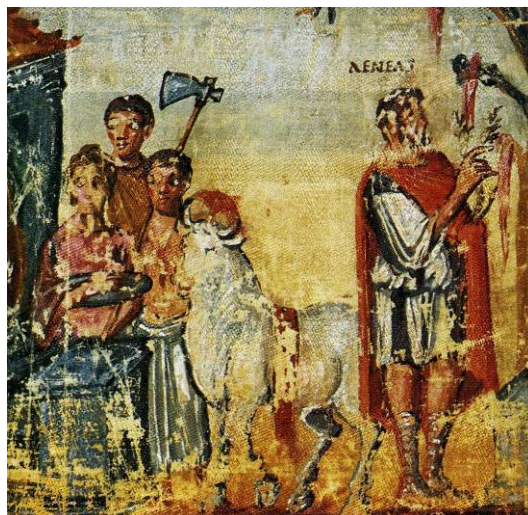


Abb. 193: Buchmalerei, fol. 22r, Vergilius Vaticanus, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. Lat. 3225, um 400 n. Chr., Ausschnitt.

Abb. 194: Buchmalerei, fol. 24v, Vergilius Vaticanus, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. Lat. 3225, um 400, Ausschnitt.

Fol. 24v (Abb. 194) zeigt Aeneas am Grab des Polydorus.

Links wird ein Opfer vorbereitet: Eine Frau hält einen Teller für Opfergaben bereit, ein *victimarius* mit nacktem Oberkörper steht neben ihr. Ein anderer Mann führt einen Stier heran. Diese Gruppe blickt zum Standbild in einen Tempel. Rechts wendet sich Aeneas zum Grab des Polydorus. Von den Ästen des Baumes über dem Grab fließt Blut, nachdem Aeneas Zweige für den Altar abschneiden wollte. Im Hintergrund erscheint links die Stadt Aeneade.

²⁹⁴ Sörries 1993, 125.

²⁹⁵ Wright 1993, 26-27; Wright 1993 bietet die ausführlichste Beschreibung zu allen Blättern, sodass sie leichter miteinander verglichen werden können; A. Džurova, Byzantinische Miniaturen. Schätze der Buchmalerei vom 4. bis zum 19. Jahrhundert (Mailand 2002) 48 Abb. 14.

Aeneas erscheint etwas ungeschickt gemalt. Schatten und Licht wurden kontrolliert eingesetzt, der Hintergrund besticht durch die gute Ausführung der Farbabstufungen²⁹⁶. Für die Haut der in verkürzten Proportionen dargestellten Personen wurde helle rotbraune Farbe verwendet. Die Schatten sind braun, die Höhungen hellbraun und weiß. Die Wangen sind mit roter Farbe markiert. Die Hautfarbe der Frau links ist schwer zu beurteilen, da Gesicht und Arm schlecht erhalten sind. So könnte die gelbe Farbe an der Stirn auch durch eine Beschädigung hervorgerufen sein. Der gut erkennbare Teil des Armes zeigt aber, dass ihre Hautfarbe den anderen gleicht. Die Konturlinien sind dunkelbraun.

Auf fol. 33v (Abb. 195) ist Dido beim Darbringen eines Opfers dargestellt.

Die linke Seite des Bildes zeigt einen Tempel mit Kultfigur. Davor greift Dido, die zum Opfer den Saum ihres Mantels über den Kopf gezogen hat, in die Schüssel, die ihr ihre Schwester Anna reicht. Zwei *victimarii* bringen eine Kuh und ein Schaf vor den Altar, rechts steht ein Opferdiener mit Schüssel. Durch dieses Opfer will Dido die Heirat mit Aeneas erbitten.

Die Figuren werden mit verkürzten Proportionen dargestellt. Die Schatten wirken etwas nachlässig aufgesetzt²⁹⁷. Während die Hand Didos wie auch auf den anderen Blättern die übliche rotbraune Hautfarbe aufweist, ist ihr hellbraunes Gesicht heller als die Körper der Männer. Die weißen Höhungen verstärken diesen Eindruck noch. Andererseits sind die dunkelbraunen Schatten stärker als die etwas dunkleren rotbraunen oder braunen Schatten der Männer. Die Wange Didos ist mit roter Farbe hervorgehoben. Noch heller ist die gelbe Stirn Annas, die in starkem Kontrast zu den rotbraunen Wangen, der Nase, dem Kinn und dem Hals steht. Es könnte sich hier entweder um eine sehr breite Höhung oder um eine Beschädigung handeln. Für Zweiteres spricht die Ähnlichkeit der gelben Farbe mit der Stirn der Frau in Abb. 194 sowie die sonst eher schmalen Höhungen. Gegen eine Beschädigung sprechen die gut erhaltenen Augen.

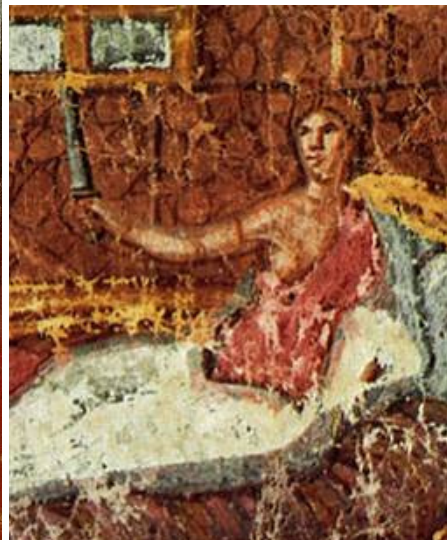


Abb. 195: Buchmalerei, fol. 33v, Vergilius Vaticanus, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. Lat. 3225, um 400, Ausschnitt.

Abb. 196: Buchmalerei, fol. 40r, Vergilius Vaticanus, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. Lat. 3225, um 400, Ausschnitt.

Den Tod der Dido (Abb. 196) zeigt fol. 40r²⁹⁸.

Die ganzseitige Miniatur illustriert die Augenblicke unmittelbar vor Didos Selbstmord. Dido liegt im Inneren eines prächtigen Palastraumes mit Kassettendecke auf einem hohen

²⁹⁶ Wright 1993, 28-29.

²⁹⁷ Wright 1993, 36-37.

²⁹⁸ Weitzmann 1977, 37 Abb. 3.

Scheiterhaufen, an dem eine Leiter lehnt. Sie hebt ein Schwert, um es in ihre entblößte Brust zu stoßen²⁹⁹.

In dieser Darstellung sind die Proportionen verkürzt. Freiliegende Hautstellen sind vor allem an ihren Rändern rotbraun, in der Mitte rosa. Die Höhungen wurden mit weißer, die Schatten mit rotbrauner und brauner Farbe gemalt. Linien sind braun oder schwarz. Didos Hautfarbe entspricht am ehesten der Haut der Cerusa in Abb. 193. Wenn dieser Farbton auch nicht so hell ist wie in der Wandmalerei Pompejis bei Abb. 30-36, so erinnert er doch sehr an die „klassische“ helle Hautfarbe der Frau.

Auf fol. 45v (Abb. 197) sind Aeneas und Achates mit der Sybille vor dem Apollotempel dargestellt.

Die beiden Männer nähern sich der Sybille von links, um Aeneas' Vater in der Unterwelt zu besuchen. Die Sybille kommt ihnen mit einem Zweig entgegen. Rechts befindet sich ein Tempel, der mit grünen Girlanden geschmückt ist.

Bei dieser Darstellung kann sowohl der Einsatz von Farbabstufungen als auch die klare Platzierung auf der gefluchteten Grundfläche als gelungen bezeichnet werden³⁰⁰. Die Proportionen sind verkürzt dargestellt. Auch hier wird die Haut aller Personen von rotbrauner Farbe bestimmt. Auffallend ist, dass sich die Sybille weder in der Farbe der Haut, noch in der Farbe der Höhungen und Schatten von den Männergestalten unterscheidet.



Abb. 197: Buchmalerei, fol. 45v, Vergilius Vaticanus, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. Lat. 3225, um 400, Ausschnitt.

Abb. 198: Buchmalerei, fol. 49r, Vergilius Vaticanus, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. Lat. 3225, um 400, Ausschnitt.

Den weiteren Weg des Aeneas mit der Sybille zeigt fol. 49r (Abb. 198).

Hier handelt es sich um zwei unabhängige Szenen. Links treffen die Sybille und Aeneas, der voll Erstaunen die Rechte zum Mund führt, auf Deiphobus. Von dieser Figur ist die Farbe größtenteils abgekratzt. Vielleicht wurde dieser Schaden im Mittelalter angerichtet, als man in der Gestalt des Deiphobus den Teufel zu erkennen glaubte. In der zweiten Szene rechts sitzt die Furie Tisiphone vor den Mauern des Tartarus, der als Stadt dargestellt von einem Fluss umgeben ist. Tisiphone ist wie ein Mann gekleidet³⁰¹.

Die Personen werden in verkürzten Proportionen gezeigt. Die Sybille, aber auch die Furie wurden hier in einem helleren Rotbraun als ihr Begleiter dargestellt. Weiße Höhungen

²⁹⁹ Weitzmann 1993, 36.

³⁰⁰ Wright 1993, 46-47.

³⁰¹ Wright 1993, 52-53.

hellen den Grundton ihrer Haut auf. In diesem Fall gibt es wieder einen geringen Farbunterschied zwischen Mann und Frau wie in Abb. 193 und Abb. 195.

Der *Vergilius Vaticanus* unterscheidet auf manchen Blättern die Hautfarbe von Mann und Frau, die Abweichungen sind aber nur gering. In Abb. 196 hat sich der Maler in seiner Farbgebung vielleicht an antiken Vorbildern orientiert.

Kein Unterschied in der Hautfarbe ist auf fol. 100v (Abb. 199) des *Vergilius Romanus* auszumachen, der heute in der Biblioteca Apostolica Vaticana mit der Signatur Cod. Lat. 3867 aufbewahrt wird. Er könnte Ende des 5. Jh. oder Anfang des 6. Jh. in Rom oder Ravenna entstanden sein³⁰².

Diese Miniatur zeigt Aeneas und Dido beim Festmahl: Dido in der Mitte, zu ihrer Linken Aeneas, rechts ein weiterer Trojaner. Die Tafelnden lagern auf einer Bank mit Überwurf, in der Mitte der Bank ist ein Tisch eingefügt. Links und rechts stehen je ein Diener mit Kanne, Becher und Schöpfer. Der Hintergrund wird von einem Raum des Palastes gebildet, der durch Draperien in drei Abschnitte geteilt ist.

Der Miniaturist oder besser der Handwerker scheint nur über eine begrenzte Erfahrung im Zeichnen des menschlichen Körpers verfügt zu haben, vor allem fällt es ihm offenbar schwer, eine natürlich-gewundene Haltung darzustellen. Sein Hauptinteresse gilt der Ornamentalisierung und der Symmetrie der Komposition³⁰³. Die Haut der Figuren, welche in verkürzten Proportionen dargestellt sind, ist weiß, bei manchen kann man eine sehr helle rosa Tönung erkennen. Die Schatten sind in hellrosa Farbe angedeutet, ebenso die Wangen; Linien wurden mit schwarzer Farbe gezogen.



Abb. 199: Buchmalerei, fol. 100v, *Vergilius Romanus*, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. Lat. 3867, Ende 5. Jh. - Anfang 6. Jh., Ausschnitt.

Abb. 200: Buchmalerei, fol. 106r, *Vergilius Romanus*, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. Lat. 3867, Ende 5. Jh. - Anfang 6. Jh., Ausschnitt.

Dido und Aeneas zeigt auch fol. 106r (Abb. 200): Die beiden haben in einer Höhle am rechten Bildrand Unterschlupf gefunden und legen die Arme umeinander. Bei der Höhle sitzen zwei bewaffnete Wächter, einem von ihnen dient sein Schild bei ungünstiger Witterung als „Regenschirm“. Links unten sind zwei Pferde an einen Baum gebunden³⁰⁴. Wieder sind die Proportionen verkürzt dargestellt, auch wirkt die Malerei sehr flächenhaft. Die Hautfarbe entspricht der von Abb. 199, wobei hier auf weißer Haut keine rosa Tönung zu bemerken ist. Die Schatten der Haut sind nicht nur hellrosa, sondern auch rotbraun oder

³⁰² Weitzmann 1977, 56 Abb. 13; Sörries 1993, 127.

³⁰³ Rosenthal 1972, 54 sieht in der rechten Figur trotz Helm und ähnlicher Kleidung wie Äneas Didos Schwester Anna; Weitzmann 1977, 57.

³⁰⁴ Rosenthal 1972, 62; M. Bell, *The Vergilius Romanus. Aeneid*, in: Weitzmann 1979, 228, Farbtafel 6.

braun wie an der rechten Schulter Didos. Die Wangen der Personen sind ebenfalls leicht gerötet.

Bei den Illustrationen dieses Buches wird trotz mythologischem Inhalt in der Hautfarbe nicht zwischen Männern und Frauen unterschieden.

Der Wiener Dioskurides, vermutlich um 512 in Kostantinopel entstanden, wird in der Österreichischen Nationalbibliothek unter der Signatur Cod. med. gr. I aufbewahrt³⁰⁵.

Zunächst sollen zwei Blätter besprochen werden, auf denen Mann und Frau gemeinsam dargestellt sind. Das erste Autorenbild dieses Werkes bietet fol. 4v (Abb. 201). Es wird von einem breiten Rahmen begrenzt. Links thront ein in einen weißen Chiton gekleideter Mann, welcher der vor ihm stehenden und durch eine Beischrift gekennzeichneten Heuresis die rechte Hand entgegenstreckt. Sie überreicht dem Arzt eine Mandragorawurzel. Zu ihren Füßen verendet ein Hund. Den Hintergrund bildet eine violette Hügelgruppe unter blauem Himmel³⁰⁶.

Die Proportionen sind leicht verkürzt. Die Haut des Mannes ist ockerfarben-braun, die Schatten sind dunkelbraun, die Höhlungen weiß. Die Frau wird durch sehr hellbraune, stellenweise weiße Haut charakterisiert, die hellen Schatten wurden in hellgelbem Ocker gemalt. Die Linien sind bei beiden in brauner Farbe gezogen. In dieser Illustration sind Mann und Frau deutlich in ihrer Hautfarbe unterschieden, wenn auch nicht so stark wie z. B. in Abb. 35.



Abb. 201: Buchmalerei, fol. 4v, Wiener Dioskurides, Österreichische Nationalbibliothek, Wien, Cod. med. gr. I, um 512 n. Chr., Ausschnitt.

Abb. 202: Buchmalerei, fol. 5r, Wiener Dioskurides, Österreichische Nationalbibliothek, Wien, Cod. med. gr. I, um 512 n. Chr., Ausschnitt.

Das Blatt 5r (Abb. 202) zeigt den rechts sitzenden Dioskurides in Profilansicht. Er schreibt in einen Kodex, den er auf dem Schoß hält. Vor ihm sitzt auf einer niedrigen Bank ein junger Maler in Arbeitskleidung. Er malt eine Mandragora auf ein großes viereckiges Pergamentblatt, das er mit Reißnägeln auf einer Staffelei befestigt hat. Seinen Blick hat er auf eine weibliche Gestalt, Epinoia, in der Mitte gewendet. Den Hintergrund bildet eine Kollonade mit einer Nische in der Mitte³⁰⁷.

Die Proportionen der Figuren sind leicht verkürzt. Dioskurides wird in „klassischer“ dunkler rotbrauner Hautfarbe gezeigt, die durch hellbraune Höhlungen modelliert wird. Durch diese Höhlungen werden vor allem Stirn und Backenknochen hervorgehoben. Epinoia und der junge Maler haben dieselbe hellbraune, gelbliche und

³⁰⁵ Sörries 1993, 117.

³⁰⁶ Weitzmann 1977, 64 Abb. 18; Mazal 1998, fol. 4v (da eine kommentierte Faksimileausgabe). 22-23.

³⁰⁷ Weitzmann 1977, 65; Mazal 1998, fol. 5r. 24.

teilweise weiße Hautfarbe. Einige wenige Schatten sind in hellem und mittlerem Braun gemalt. Die Linien wurden bei allen in dunklem Braun gezogen. Hier wurde die „klassische“ Farbgebung von dunkler Haut bei Männern, heller Haut bei Frauen und Kindern wie in der pompejanischen Wandmalerei, z. B. in Abb. 32 und Abb. 42, angewandt.

Es sei noch kurz auf zwei weitere Blätter desselben Buches eingegangen, bei denen jeweils nur Frauen oder nur Männer abgebildet sind. Fol. 3v stellt sieben Ärzte (Abb. 203) dar³⁰⁸. Ihre Proportionen sind verkürzt. Diese Illustration beinhaltet Männer unterschiedlicher Hautfarbe. Am dunkelsten ist die Haut der ersten zwei Männer in der obersten Reihe. Die dunkle rotbraune Farbe wird durch hellbraune Höhungen aufgelockert. Ein dunkelbrauner Arm und ein dunkelbrauner Fuß zeichnen den rechten Arzt in der Mitte aus, dessen Gesicht allerdings hellbraun ist. Das könnte einerseits die Folge einer auch am Gewand sichtbaren Beschädigung sein, andererseits sind uns Beispiele mit unterschiedlicher Hautfarbe an Hand und Gesicht aus Abb. 167 und Abb. 170 bekannt. Allerdings ist es dort umgekehrt: Die Farbe der Hand ist heller als die des Gesichtes. Die anderen Ärzte sind in teils hellbrauner, teils mittelbrauner Hautfarbe mit weißen Höhungen und braunen oder rotbraunen Schatten dargestellt.



Abb. 203: Buchmalerei, fol. 3v, Wiener Dioskurides, Österreichische Nationalbibliothek, Wien, Cod. med. gr. I, um 512 n. Chr., Ausschnitt.

Abb. 204: Buchmalerei, fol. 6v, Wiener Dioskurides, Österreichische Nationalbibliothek, Wien, Cod. med. gr. I, um 512 n. Chr., Ausschnitt.

Als Vergleich dient uns fol. 6v (Abb. 204), das als Dedikationsbild die einen Kodizillus haltende Prinzessin Anicia Juliana in einem achtstrahligen Stern zeigt. Links wird sie von Megalopsychia und rechts von Phronesis flankiert. Vor ihnen liegt eine Frauengestalt in tiefer Proskynese, die als *εὐχαριστία τεχνῶν* – die Dankbarkeit der Zünfte des Stadtteils Honoratae – bezeichnet wird. Ein kleiner Eros hält die Dedikationsurkunde einer Kirche. Obwohl Anicia Juliana eine fromme Christin war, steht diese Malerei ganz in der Tradition der klassischen Antike und stellt den „verfeinerten Stil Konstantinopels“ dar³⁰⁹.

Als Hautfarbe wurde für die Frauen ein sehr helles Braun gewählt. Es gibt einige dünne weiße Höhungen, die Schatten sind rotbraun oder braun. Der hellbraune Putto erscheint durch die rotbraunen Schatten an den Armen und im Gesicht etwas dunkler, doch ist

³⁰⁸ Weitzmann 1977, 62 Abb. 16; Mazal 1998, fol. 3v. 19.

³⁰⁹ Weitzmann 1977, 60 Abb. 15. 61; Mazal 1998, fol. 6v. 25.

dieselbe Farbe auch am Hals der Phronesis zu finden. Die Hautfarbe der Frauen auf diesem Blatt ist heller als die der Männer auf fol. 3v (Abb. 203).

Im Wiener Dioskurides wird die Tradition der hellhäutigen Frauen und dunkelhäutigen Männer trotz höherer Abstraktion wieder aufgegriffen.

D.2. Beispiele der Buchmalerei mit biblischen Themen

Als frühestes Beispiel biblischer Buchmalerei gilt die Quedlinburger Itala, die in das erste Drittel des 5. Jh. datiert wird und heute in der Staatsbibliothek des Preußischen Kulturbesitzes, Berlin, mit der Inv. ms. theol. lat. 485 aufbewahrt wird. Sie wurde in Italien, möglicherweise in Rom, hergestellt.

Sechs Blätter dieses Werkes konnten aus Einbänden von Büchern und anderen Dokumenten des 17. Jh. gewonnen und rekonstruiert werden. Die wieder entdeckten Teile beziehen sich auf die Bücher der Könige. Künstlerisch ist dieses Werk mit dem *Vergilius Vaticanus* verwandt³¹⁰, allerdings befinden sich auf den erhaltenen Blättern keine Frauen.



Abb. 205: Buchmalerei, linkes oberes Bild, fol. 2r., Quedlinburger Itala, Staatsbibliothek des Preußischen Kulturbesitzes, Berlin, Inv. ms. Theol. La. 485, erstes Drittel 5. Jh., Ausschnitt.

Im linken oberen Bild von fol. 2r (Abb. 205) ist in der Mitte Saul zu sehen, der wie ein römischer Herrscher ein Libationsopfer auf einen Altar gießt (1 Sam. 13, 8-14). Rechts stehen zwei Knaben. Von links fährt Samuel mit einem Zweigespann auf einem *currum* in die Mitte des Bildes. Nur der Kopf und die ausgestreckte Rechte des Propheten sind sichtbar. Hinter Samuel befindet sich ein attischer Bogen mit den Resten einer goldenen Dekoration³¹¹.

Die Proportionen wurden leicht verkürzt dargestellt. Alle Figuren wurden in dunklem Rotbraun gemalt. Die Höhungen sind weiß, die Linien dunkelbraun. Da in diesem Buch keine Frauengestalten zum Vergleich vorliegen, lässt sich nur sagen, dass die Männer in „klassischer“ dunkler rotbrauner Hautfarbe dargestellt sind.

Weiters seien hier einige Seiten der Wiener Genesis vorgestellt, die sich heute mit der Signatur Cod. theol. gr. 31 in der Österreichischen Nationalbibliothek befindet. Sie könnte im syrisch-antiochenischen Raum entstanden sein, als Datierung wird das 6. Jh. vorgeschlagen³¹².

Das Bild 1 (fol. 1r/pict. 1) (Abb. 206) ist einzonig, in einem roten Rahmen sind drei Szenen zu unterscheiden. In der ersten Szene von links stehen die Stammeltern zu beiden Seiten des Baumes der Erkenntnis. Eva gibt Adam einen Apfel, mit der linken Hand führt sie selbst einen zum Mund (Gen. 3, 6). In der mittleren Szene bedecken die Ureltern ihre Scham in gebeugter Haltung mit Blättern (Gen. 3, 7). In der rechten Szene verstecken sie

³¹⁰ Cahn 1982, 20 – 21; Levin 1985, 70. 67.

³¹¹ Levin 1985, 87.

³¹² Sörries 1993, 45; Zimmermann 2003, 54.

sich im Gesträuch (Gen. 3, 8), von Eva sind nur der Kopf, die linke Schulter und ein Fuß sichtbar. Adam hat die Rechte erhoben und blickt zum Himmel. Über allen drei Szenen schwebt zentral ein halbrundes Himmelssegment, auf dessen Hintergrund ein Arm im Redegestus auf Adam gerichtet ist³¹³.

Die Proportionen der Stammeltern sind verkürzt dargestellt. Für die Haut Adams wurde rotbraune Farbe verwendet, für die Höhlungen weiße. Die Haut Evas ist mit weißer Farbe gemalt, bei ihr scheint der purpurfarbene Untergrund noch stärker durch als bei Adam. Höhlungen sind an der Haut Evas keine zu entdecken, es gibt aber einige dünne braune Schatten. Die Hand Gottes hat dieselbe Farbe wie die Haut Adams. Die Linien sind in brauner und schwarzer Farbe gezogen. Adam und Eva unterscheiden sich in diesem Beispiel stark in ihrer Hautfarbe. Damit stehen sie bezüglich der Hautfarbe den mythologischen Szenen der Wandmalerei Pompejis wie z. B. Abb. 33 näher als der Darstellung des Urelternpaares in der römischen Katakombenmalerei, die in dieser Arbeit durch Abb. 74-81 repräsentiert wird. Diese Illustration ist allerdings außerhalb Italiens und um einige Jahrhunderte später entstanden. Vielleicht sah man in Adam und Eva Parallelen zu einem mythologischen Urpaar, dessen Darstellung in „heidnischer Manier“ mit unterschiedlicher Hautfarbe nach jahrhundertelanger „Etablierung“ des Christentums kein Problem mehr darstellte?



Abb. 206: Buchmalerei, fol. 1r/pict. 1, Wiener Genesis, Österreichische Nationalbibliothek, Wien, Cod. theol. Gr. 31, 6. Jh., Ausschnitt.

Abb. 207: Buchmalerei, fol. 2r/pict. 3, wie Abb. 206, Ausschnitt.

Fol. 2r/pict. 3 (Abb. 207) zeigt die Sintflut (Gen. 7, 17-24). In einer einzonigen, rot gerahmten Szene wird die Sintflut in ihrer zerstörerischen Kraft dargestellt. Von einem Wolkenband am oberen Bildrand fällt ein dichter Regenschleier auf die Wassermassen. In der Mitte schwimmt die dreistufige Arche, um sie treiben Menschen jedes Alters und Geschlechts.

Dieses Bild wird dem „Miniaturisten“ zugeschrieben³¹⁴. Die Proportionen der Personen über und unter dem Wasser sind verkürzt. Bei dieser Illustration wird in der Hautfarbe nicht zwischen Männern und Frauen unterschieden. Alle Körperteile, die über der Wasseroberfläche sind, werden hellbraun und orange dargestellt, die Schatten sind braun. Die Figuren unter dem Wasser erscheinen braun mit breiten grauen und blauen Schatten. Die Höhlungen wurden in hellgrauer Farbe aufgesetzt, dunkelbraune Farbe konturiert die Gestalten.

Fol. 2v/pict. 4 (Abb. 208) stellt den Auszug aus der Arche dar (Gen. 8, 15-22). Auf dem zweizonigen, rot umrahmten Bild erhebt sich links der Berg Ararat, auf dessen Gipfel die

³¹³ Mazal 1980 1, 1r; Zimmermann 2003, 68. Farbt. 1.

³¹⁴ Weitzmann 1977, 76; Mazal 1980 1, fol. 2r; Zimmermann 2003, 83. Farbt. 3.

Arche festsetzt. Die Landschaft ist in zwei Streifen geteilt. Im oberen verlassen Menschen und Tiere die Arche, die Familie Noahs bleibt als geschlossene Gruppe im Bildzentrum. Am unteren Streifen hält Noah ein auf einer Schlachtbank liegendes Schaf fest und schneidet ihm als Opfer die Kehle durch. Hinter Noah liegen andere schon geschlachtete Tiere, vor ihm erhebt sich ein zweistöckiger Altar³¹⁵.

Die Proportionen der Figuren wirken stark verkürzt. Männer und Frauen unterscheiden sich vor allem in ihrer Bekleidung, Männer sind an ihren Bärten erkennbar. Die Personen im oberen Streifen haben ein helles Braun mit weißen Höhungen und braunen Schatten als Hautfarbe. Die Haut des opfernden Noahs im unteren Register ist um eine Spur dunkler als die Haut der Personen im oberen Register. Vor allem im Gesicht und an den Armen wurde auch helle rotbraune Farbe eingesetzt, sein Hals hat dieselbe Farbe wie die Haut der übrigen Personen.



Abb. 208: Buchmalerei, fol. 2v/pict. 4, wie Abb. 206, Ausschnitt.

Abb. 209: Buchmalerei, fol. 7r/pict. 13, wie Abb. 206, Ausschnitt.

Rebekka und Eleasar sind auf fol. 7r/pict. 13 (Abb. 209) zu sehen (Gen. 24, 15-21). Zwei Zonen sind hier in einer Ebene wie in einer Schleife verbunden. Eine von Kolonnaden begrenzte Straße führt von der Stadt Nahor den Hügel hinab und macht eine scharfe Kurve nach rechts. In dieser Kurve lehnt eine halbbekleidete Nymphe an einer Wasserurne, die einen Fluss speist, dessen Wasser in einen Brunnentrog rinnt. Oben verlässt Rebekka die Stadt, unten setzt sie ein Bein auf den Rand des Brunnens und gibt dem vor ihr stehenden Eleasar zu trinken. Ihm folgen Kamele.

Diese Szene wird ebenfalls dem „Miniaturisten“ zugeschrieben und „... hat einen bukolischen Charme, der tief in der klassischen Tradition verwurzelt ist“³¹⁶.

Die Proportionen der Dargestellten sind verkürzt. Die Hautfarbe der Nymphe und Rebekkas ist als ein sehr helles, weißliches Rosa mit weißen Höhungen zu beschreiben, die Haut Eleasars ist in rötlichem Hellbraun mit weißen Höhungen und braunen Schatten dargestellt. Die Linien an der Haut der Frauen sind schwarz und hellbraun, bei Eleasar braun und dunkelbraun. Diese Illustration weist einen gut sichtbaren Kontrast in der Hautfarbe von Mann und Frau auf, wenn er auch etwas schwächer als in fol. 1r/pict.1 (Abb. 206) ist.

³¹⁵ Mazal 1980 1, 2v; Zimmermann 2003, 86. Farbtaf. 4.

³¹⁶ Weitzmann 1977, 77. 79 Abb. 24; Mazal 1980 1, fol. 7r; Mazal 1980 2, 122; Machowski – Kunińska 1999, 51.

Weitere Szenen aus dem Josef-Erzählkreis (Gen. 39, 7-12) zeigt fol. 16r/ pict. 31. In der ersten Szene des oberen Registers (Abb. 210a) sitzt die Frau des Potiphar am Rand ihres vergoldeten Bettes und greift nach dem purpurnen Mantel Josefs, der zur Tür flieht. Den Hintergrund bildet eine zweireihige Kollonade, die ein Palastzimmer andeutet. Die darauf folgende Szene (Abb. 210b) zeigt Josef, der sich nach links wendet, eine Frau, die sich mit einer Rassel über ein Kind in der Wiege beugt, und eine Moire oder Astrologin. Im unteren Register hält links eine Frau ein nacktes Kleinkind in ihren Armen. Es folgen zwei auf Klapphockern sitzende Frauen, die Wolle spinnen. Bei der rechten steht ein Knabe und blickt sie an (Abb. 210c). Zwei Bäume rechts dienen der Raumfüllung³¹⁷. Die Proportionen aller Dargestellten sind verkürzt.



Abb. 210a-c: Buchmalerei, fol. 16r/pict. 31, wie Abb. 206, Ausschnitte.

Die Frau des Potiphar links oben hat rosafarbene Haut mit weißen Höhungen und braunen Schatten. Die Haut des fliehenden Josefs ist in hellbrauner Farbe mit weißen Höhungen und braunen Schatten gemalt. Die Linien wurden in einem etwas dunkleren Braun ausgeführt. Alle anderen Figuren sind in der gleichen hellbraun-rosafarbenen Hautfarbe dargestellt, wobei Josef in der zweiten Szene des ersten Registers ein etwas dunkleres Gesicht hat als die Frau, welche sich über die Wiege beugt. Die alte Frau rechts ist wieder um eine Spur dunkler. Auch an der Haut der übrigen Figuren gibt es leichte Unterschiede in den Farbschattierungen. Vielleicht hat sich der Kolorist³¹⁸ in der Verführungsszene von einer das „Mann-Frau-Sein“ betreffenden Szene mit unterschiedlicher Hautfarbe wie etwa Abb. 36 inspirieren lassen: bei den anderen Szenen mit Kindern, ähnlich der Abb. 51a, war ihm dieser Unterschied möglicherweise nicht mehr so wichtig.

Als letztes Beispiel unterschiedlicher Hautfarbe aus der Wiener Genesis sei noch auf fol. 17r/pict. 33 (Abb. 211) eingegangen. Es zeigt Josef im Gefängnis (Gen. 40, 1-19).

In der Mitte eines offenen Hofes sitzt Josef und sagt dem bestürzten Bäcker seine schreckliche Zukunft voraus. Der Mundschenk hebt in Dankbarkeit seine Hände. Rechts vor dem Gefängnis wartet vor einer Sonnenuhr ein Wachtposten. Er wendet sich zu einer Frau, die von hinten an ihn herantritt und Potiphars Frau sein könnte. Oberhalb des Gefängnisses ist ein kleines Haus zu sehen, hinter der Gefängnismauer ragen zwei Bäume empor.

Diese Illustration wird dem „Illusionisten“ zugeschrieben³¹⁹. Die Proportionen sind verkürzt.

³¹⁷ Weitzmann 1977, 82-83 Abb. 26; Mazal 1980 1, fol. 16r; Mazal 1980 2, 120.

³¹⁸ Weitzmann 1977, 83.

³¹⁹ Weitzmann 1977, 84-85 Abb. 27; Mazal 1980 1, fol. 17r; Mazal 1980 2, 121.

Josefs Gesicht und Hals wurden mit weißer Farbe gemalt, die Schatten mit brauner, hellgrauer oder grünlich-hellgrauer Farbe. Seine dunkleren Hände sind hellbraun mit rotbraunen Schatten. Die anderen männlichen Figuren haben hell- und mittelbraune Haut, die an manchen Stellen gelblich wirkt. Die Schatten und ihre Wangen sind rotbraun, einige Schatten auch dunkelbraun. Gesicht und Hals der Frau sind weiß-gelblich mit grünlichen Schatten, ihre hellbraunen Hände mit weißen Höhlungen etwas dunkler. Bei dieser Darstellung wurden deutliche Farbunterschiede gesetzt, die aber eher eine Differenzierung der gesellschaftlichen Stellung als den Unterschied von Mann und Frau verdeutlichen.



Abb. 211:
Buchmalerei,
fol. 17r/pict.
33, wie Abb.
206,
Ausschnitt.

Zur Wiener Genesis sei abschließend gesagt, dass Mann und Frau sowohl unterschiedliche als auch gleiche Hautfarbe haben. Dabei zeigt in einigen Fällen wie in Abb. 206 oder Abb. 210 die unterschiedliche Farbe den Unterschied von Mann und Frau an. Das Vorkommen unterschiedlicher und gleicher Hautfarbe bei Mann und Frau auf verschiedenen Bildern eines Buches hängt vielleicht auch mit dem individuellen Stil der einzelnen Maler zusammen.

Weitere Illustrationen zum Buch Genesis finden wir in der Cotton Genesis, deren Reste heute in der British Library in London unter der Inv. Codex Otho B. VI zu finden sind. Entstanden ist dieses Werk im 6. Jh., vermutlich in Ägypten³²⁰. Ursprünglich enthielt es etwa 330 Miniaturen. Nachdem es 1731 bei einem Brand schwer beschädigt wurde, sind heute nur noch angekohlte Fragmente sowie ein Faksimile vom Beginn des 17. Jh. erhalten³²¹.

Die Einführung Evas ins Paradies (Gen. 2, 22b) zeigt fol. 9r (BL. 3r) (Abb. 212). Links steht der jugendliche Schöpfer. Mit der linken Hand hält er einen Kreuzstab, mit der Rechten berührt er Evas rechten Arm. Sein Kopf wird von einem Kreuz-Nimbus gerahmt. Eva ist mit Ausnahme des Kopfes erhalten. Links befindet sich ein Baumstamm.

Die Proportionen sind verkürzt. Es gibt Modellierungen und Konturlinien, jedoch „... die sanfte innere Modellierung suggeriert Volumen, aber dicke, dunkle Linien unterstreichen die Figuren“³²². Der Schöpfer und Eva zeigen sich dem heutigen Betrachter in derselben graubraunen Farbe, die auf den Brand zurückzuführen ist. An den Füßen des Schöpfers und am Körper Evas sind einige grau-weiße Höhlungen zu erkennen. Die Schatten sind braun, ebenso die Konturlinien.

Auf fol. 30r (BL. 11r) sind Noah, seine Familie und die reinen Tiere beim Betreten der Arche (Gen. 7, 7) zu sehen (Abb. 213). Sie ähnelt einer hellbraunen Schachtel mit Giebeldach und goldenen Rillen. Der Hintergrund wird von einem blauen Himmel gebildet.

³²⁰ Weitzmann – Kessler 1986, 31. 34.

³²¹ Cahn 1982, 22; Weitzmann – Kessler 1986, 31. 34. Bei dem zuletzt genannten Werk handelt es sich um die grundlegende Literatur zur Cotton Genesis.

³²² Weitzmann – Kessler 1986, 54-55 und Taf. IV Abb. 5; Die Foliozählung bezieht sich auf Weitzmanns Rekonstruktionsversuch, die Bezeichnung „BL“ auf den vorhandenen Kodex: Sörries 1993, 57.

Im Vordergrund befinden sich fünf Personen in schlechtem Erhaltungszustand³²³. Bei den Figuren mit einer Palla am Kopf dürfte es sich um Frauen handeln.

Die Proportionen der dargestellten Personen sind verkürzt wiedergegeben. Die erste Figur von links hat ein braunes und weißes Gesicht, die folgenden zwei haben weiße Gesichter. An den übrigen zwei Figuren sind schwarze oder dunkelbraune Gesichter zu erkennen. Diese Farbe kann auch eine Folge des Brandes sein. Die Frau in der Mitte hat also eine helle Gesichtsfarbe, bei den anderen Figuren ist sowohl die Bestimmung des Geschlechts als auch der ursprünglichen Farbe schwierig.

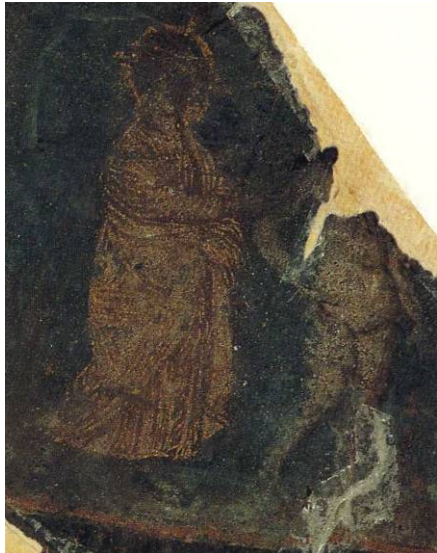


Abb. 212:
Buchmalerei,
fol. 9r (BL.
3r), Cotton
Genesis,
British
Library,
London, Inv.
Codex Otho
B.VI, 6. Jh.,
Ausschnitt.

Abb. 213:
Buchmalerei,
fol. 30r (BL.
11r), wie
Abb. 212,
Ausschnitt.

Mit Abraham beschäftigt sich fol. 61r (BL. 22r) (Abb. 214). Das ihn in tiefem Schlaf und bei der Schau des brennenden Ofens (Gen. 15, 12-17) zeigt. Im oberen Bildteil schläft Abraham auf einer Matratze. Eine Hand streckt sich aus dem blauen Bogen über ihn. Unten im Vordergrund sitzt Abraham aufrecht auf dem graugrünen Boden. Sein Gesicht ist schlecht erhalten³²⁴.

Die Proportionen Abrahams sind verkürzt. Seine Haut erscheint im oberen Teil des Bildes grau-hellbraun, im unteren Teil grau-weiß. Die Hand am oberen Bildrand ist ebenfalls grau-hellbraun. Einige hellere Höhungen sind an der Haut Abrahams zu erkennen. Die Linien waren ursprünglich wohl dunkelbraun oder schwarz. Die dunklere Färbung der Haut Abrahams im oberen Teil des Bildes könnte vom Brand verursacht worden sein.

Als Vergleich wird nun eine Darstellung der Dienerin Abrahams auf fol. 65r (BL. 24r) (Abb. 215) herangezogen, welche das Gespräch Hagers mit dem Engel (Gen. 16, 7-13) zeigt. Die Maloberfläche ist gut erhalten. Links sitzt Hagar an einem blauen Teich auf einem grau-grünen Untergrund, hinter ihr befindet sich ein Hügel. Hagar hebt ihre rechte Hand zu einem Engel empor, der rechts mit zur Rede erhobener Hand steht. Die Farbe seines Gewandes ist verloren gegangen³²⁵, sein Kopf nicht erhalten.

Die Proportionen sind verkürzt dargestellt. Die Hautfarbe Hagers ist grau-weiß, die Linien sind schwarz. Höhungen



Abb. 214: Buchmalerei, fol. 61r
(BL. 22r), wie Abb. 212,
Ausschnitt.

³²³ Weitzmann – Kessler 1986, 64 und Taf. IV Abb. 8.

³²⁴ Weitzmann – Kessler 1986, 76-77 und Taf. VI Abb. 16.

³²⁵ Weitzmann – Kessler 1986, 78 und Taf. VII Abb. 18.

oder Schatten sind nicht zu erkennen, die weißen Flecken auf Hagers Haut könnten auch Spuren abgeblätterter Farbe sein. Die Hand des Engels hat ebenso eine grau-weiße Farbe.



Abb. 215: Buchmalerei, fol. 56r (BL. 24r), wie Abb. 212, Ausschnitt.

Abb. 216: Buchmalerei, fol. 71v (BL. 26v), wie Abb. 212, Ausschnitt.

Ebenfalls in verhältnismäßig gutem Zustand mit intakter Maloberfläche präsentiert sich uns fol. 71v (BL. 26v) (Abb. 216). Darauf fleht Abraham Gott um Verschonung Sodoms und Gomorrhas an (Gen. 18, 22b-33). Der bärtige Abraham kommt von rechts und grüßt mit ausgestreckter Rechter zwei Engel, die durch einen Nimbus und grüne Flügel mit dunklen Schatten gekennzeichnet sind³²⁶ und in der Linken einen goldenen Stab halten.

Die Höhungen sind verkürzt wiedergegeben. Abraham ist mit fast weißer Haut dargestellt, auf der sich weiße Höhungen und bräunliche, graue und grünliche Schatten befinden. Die Linien sind schwarz. Gesicht und Füße der Engel sind mit heller rotbrauner Farbe gemalt, die Höhungen grau-weiß.

Allgemein lässt sich zu diesem Buch sagen, dass die Farben auf Grund des schlechten Erhaltungszustandes schwer zu bestimmen sind. Sie scheinen aber bei Männern und Frauen sehr hell gewesen zu sein. Die Engel hatten vielleicht (hell)braune Hautfarbe.

Das Evangeliar von Rossano, welches im dortigen Diözesanmuseum aufbewahrt wird, stammt wahrscheinlich aus einem urbanen Zentrum der östlichen Reichshälfte und wird in die zweite Hälfte des 6. Jh. datiert³²⁷.

Auf fol. 1r (Abb. 217) wird die Auferweckung des Lazarus (Joh. 11, 32-44) illustriert.

Die Schwestern des Lazarus haben sich in der linken Bildhälfte vor Jesus, der von den Aposteln und den Einwohnern der Stadt begleitet wird zu Boden geworfen. Rechts steht als vertikale Wickelleiche in leicht bläuliches Tuch gebunden Lazarus im Grab. Ein Diener, der daneben steht, hält sich seine Tunika vor die Nase. Die Menge der Zuschauer in der oberen Szene ist auf den Einfluss monumentaler Malerei zurückzuführen.

Der Künstler scheint eine besondere Vorliebe für expressive Haltungen und Bewegungen zu haben: Das zeigen die rasche Vorwärtsbewegung Christi, aber auch die lebhaften Gebärden einiger Zuschauer. Ebenso gestaltet er die Gewänder in lebhaften Farben³²⁸.

Die Proportionen der Figuren sind stark verkürzt.

Die Haut Jesu ist in einem sehr hellen Braun mit hellen rotbraunen Schatten und weißen Lichtpunkten gemalt. Das Gesicht der linken Schwester ist hellbraun, das der rechten Schwester fast weiß. Sie sind somit etwas heller als die Jünger und die Bewohner der Stadt,

³²⁶ Weitzmann – Kessler 1986, 80 und Taf. VII Abb. 19.

³²⁷ Sörries 1993, 70.

³²⁸ Weitzmann 1977, 88-89 Abb. 29; Graz 1985, fol. 1r; Loerke 1987, 120-121.

die eine hellbraune, rotbraune und dunkelbraune Hautfarbe mit weißen Höhungen und Schatten in verschiedenen Brauntönen aufweisen. Das Gesicht Lazarus' ist dunkelbraun mit weißen Höhungen. Für die Linien wurde schwarze und dunkelbraune Farbe gewählt.



Abb. 217: Buchmalerei, fol. 1r, Evangelium von Rossano, Diözesanmuseum, Rossano, zweite Hälfte 6. Jh., Ausschnitt.

Abb. 218: Buchmalerei, fol. 2v, Evangelium von Rossano, Diözesanmuseum, Rossano, zweite Hälfte 6. Jh., Ausschnitt.

Fol. 2v (Abb. 218) stellt im oberen Teil die klugen und die törichten Jungfrauen (Mt. 25, 1-13) dar. Links stehen die fünf törichten Jungfrauen mit ihren Fackeln vor der verschlossenen Tür. Auf deren rechter Seite steht Christus und spricht zu ihnen. Den rechten Teil nehmen die fünf klugen Jungfrauen ein. Sie gehen mit hoch brennenden Fackeln auf den Paradiesberg zu, unter dem vier Paradiesströme entspringen. Der Hintergrund wird von Bäumen gesäumt.

Die Komposition der Darstellung wirkt statisch und ausgewogen³²⁹. Die Proportionen sind verkürzt. Für die Haut aller Personen wurde ein sehr helles Rosa verwendet. Die Höhungen sind weiß, Schatten braun und rotbraun, Linien schwarz. Hier unterscheidet sich Jesus in seiner Hautfarbe nicht von den Frauen.

Die Heilung des Blindgeborenen (Joh. 9, 1-7), welche in zwei Szenen aufgeteilt wurde, zeigt fol. 7r (Abb. 219).

In der Mitte der Illustration steht Jesus, der mit dem Zeige- und Mittelfinger die geschlossenen Augen des Blinden berührt, der sich vor ihm verneigt. Links von dem mit Kreuznimbus dargestellten Jesus stehen Andreas und ein weiterer Apostel. Die Szene rechts stellt die Waschung des Blindgeborenen dar. Er steht vor einem viereckigen mit Wasser gefüllten Becken und führt die Hände zu den Augen, um sich zu waschen. Um das Becken herum stehen einige Männer und Frauen, deren Gestik von ihren erhobenen Händen unterstützt wird³³⁰.

Die Proportionen der Dargestellten sind verkürzt. Alle Männer und Frauen haben eine hellbraun-orange Hautfarbe mit weißen Höhungen und dunklen rotbraunen Schatten. Jesus wirkt durch die vielen weißen Höhungen heller als der Blindgeborene, das zeigt sich besonders am Kontrast zwischen der Hand Jesu und dem Gesicht des Blinden. Auch der Apostel Andreas wirkt wegen der vielen Höhungen im Gesicht etwas heller. Die linke Hand des äußersten Apostels ist weiß-grünlich, vielleicht als Folge einer Beschädigung.

³²⁹ Grabar 1967, 206 Abb. 231; Graz 1985, fol. 2v; Loerke 1987, 129; Sörries 1993, 72.

³³⁰ L. Santoro, *Il Codice di Rossane* (Roma 1974), 100 Taf. 11. 102; Graz 1985, fol. 7r; Loerke 1987, 140-141; G. Cavallo, *Codex Purpureus Rossanensis* (Roma 1992), Taf. 11.



Abb. 219: Buchmalerei, fol. 7r, Evangeliar von Rossano, Diözesanmuseum, Rossano, zweite Hälfte 6. Jh., Ausschnitt.

Ein weiteres Beispiel dieses Evangeliers zeigt auf fol. 121r (Abb. 220) Markus und die Weisheit Gottes.

Der Evangelist sitzt links in einem Korbessel und schreibt auf eine Rolle. Rechts vor ihm steht eine nimbierte weibliche Gestalt die ihm diktiert und ihn inspiriert. Der Hintergrund zeigt eine blaue Mauer mit einem aufgesetzten Halbkreis, der von zwei Türmchen flankiert wird, wobei es sich um eine *aedicula* mit zwei Säulen handelt.

Diese Szene lässt sich auf das Vorbild des von einer Muse inspirierten Dichters oder Philosophen zurückführen, obwohl antike Autoren meist nicht beim Schreiben dargestellt sind³³¹ (siehe z. B. Abb. 55).

Die zwei Figuren werden in natürlichen Proportionen gezeigt. Das ganze Bild wirkt sehr flächenhaft, obwohl es vor allem bei Markus Schatten und Höhungen gibt. Das Gesicht der Weisheit ist weiß mit sehr hellbraunen Schatten. Bei der Haut des Evangelisten wurde hell- und mittelbraune Farbe verwendet. Die Höhungen sind weiß, die Schatten rotbraun und braun. Auf diesem Blatt unterscheiden sich Mann und Frau wesentlich in ihrer Hautfarbe.



Abb. 220: Buchmalerei, fol. 121r, Evangeliar von Rossano, Diözesanmuseum, Rossano, zweite Hälfte 6. Jh., Ausschnitt.

Im Allgemeinen wird im Evangeliar von Rossano bei der Hautfarbe von Mann und Frau nicht differenziert. Einen leichten Unterschied finden wir in fol. 1r (Abb. 217), einen starken in fol. 121 (Abb. 220).

Aus dem Johanneskloster in Zagba (Mesopotamien) stammt der Rabula-Codex, der sich heute in der Biblioteca Medicea Laurenziana in Florenz unter der Signatur Cod. Plut. 1.56 befindet. Aus fol. 291a geht hervor, dass der Mönch Rabula am 6. Februar 586 die Arbeit an diesem Kodex beendet hat. Die ersten zwölf Blätter und fol. 14 stammen allerdings aus einem syrischen Neuen Testament, fol. 13 aus einem griechischen Evangeliar, das hier eingefügt wurde³³².

Eine Kanontafel, die von mehreren Figuren umgeben ist, zeigt fol. 4r.

³³¹ Weitzmann 1977, 95 Abb. 33. 97; Graz 1985, fol. 121r; Loerke 1987, 152-153; Machowski – Kunińska 1999, 52.

³³² Sörries 1993, 94; Spier 1997, 276.



Abb. 221a-d:
Buchmalerei,
fol. 4r,
Rabula-
Codex,
Biblioteca
Medicea
Laurenziana,
Florenz, Cod.
Plut. 1.56,
586 n. Chr.,
Ausschnitte.

Links unten ist auf dem Blatt ein Engel (Abb. 221a) mit blauem Nimbus dargestellt, der mit Schild und Lanze bewaffnet ist und die Linke im Redegestus erhoben hat. Links oben (Abb. 221c) wird Zacharias mit einem Horn in der Hand gezeigt. Wenn man dieses Horn als Salbhorn interpretiert, könnte es sich bei dieser Person auch um den Propheten Samuel handeln. Rechts oben steht ein Soldat in typischer Kleidung mit einer Lanze in der Hand (Abb. 221d). Links von ihm befindet sich die Sonne, rechts der Mond. Diese Szene stellt Josua in der Schlacht von Gibeon (Jos. 10, 12-14) dar. Rechts unten steht vor einem Haus mit halboffener Tür auf einem Podest eine nimbierte Frau, die mit ihrer Linken Purpurwolle in ein Gefäß gleiten lässt (Abb. 221b). Diese Frau mit dem Engel gegenüber stellt die Szene der Verkündigung an Maria (Lk. 1, 26-38) dar³³³.

Die Proportionen der dargestellten Personen sind vor allem bei den kleinen Figuren stark verkürzt, bei den größeren weniger. Die Haut Marias ist in fast weißer und dem Hintergrund ähnlicher Farbe dargestellt, die Schatten erscheinen in hellbrauner und grauer Farbe. Ihre rechte Hand ist hellbraun. Die Haut des Engels erscheint im Gesicht grau-blau, an Händen und Füßen rot-blau. In diesen Farben ist auch die Haut der beiden Männer gehalten. Bei dem Mann mit dem Horn fallen die fast weißen Füße auf. Der Engel und die Männer haben keine Höhungen und Schatten, die Modellierung wird durch Farbnuancen erreicht. Die Konturlinien wurden bei allen mit dunkler blau-violetter Farbe gemalt. Maria unterscheidet sich auf dieser Seite durch ihre etwas hellere Hautfarbe von den Männern und von dem Engel.

Fol. 4v präsentiert die Ziffern der Eusebianischen Konkordanztafel, eingerahmt von schlanken Säulen, die eine Lünette tragen. An den Rändern sind Szenen aus einem Zyklus des Neuen Testaments abgebildet. Das linke obere Feld zeigt Salomon auf dem Thron mit einer Weltkugel in der Hand, das rechte David mit Harfe. Die mittlere Szene links zeigt die Taufe Christi im Jordan durch Johannes. Die Hand Gottes, der Hl. Geist in Gestalt einer Taube und eine Feuersäule ergänzen die Szene. In der darunter liegenden Szene beugt sich Herodes in äußerst bewegter Haltung vor, auf der gegenüber liegenden Seite ist der bethlehemitische Kindermord (Mt. 2, 16-18) dargestellt. Die mittlere Szene der rechten Seite stellt die Geburt Christi (Lk. 2, 6-7) dar. Maria sitzt vor einer Krippe in Form eines Blockaltars, auf dem das Kind liegt. Josef beugt sich zu ihm. Der Hintergrund erinnert an die zu einem Heiligtum umgebaute Höhle der Geburtskirche³³⁴.

Die Proportionen der Figuren auf diesen Miniaturen sind stark verkürzt. Nur David und Salomon wurden mit geringerer Abstraktion gemalt. Die beiden Könige Israels sind mit fast weißer Hautfarbe dargestellt, die Höhungen mit hellbrauner oder – wie auf der Hand

³³³ Cecchelli u. a. 1959; fol. 4a; Sörries 1993, 94-95; Spier 1997, 276. 278 Kat. 82B; Kessler 1997, 148.

³³⁴ Cecchelli u. a. 1959, fol. 4b; Weitzmann 1977, 98 Abb. 34. 100.

Salomons – mit hellroter Farbe. Dunklere hellrote Hautfarbe haben Johannes der Täufer und Jesus, wobei die hellbraunen Arme und das hellbraune Gesicht des Täufers von dieser Farbe abweichen. Die Hand aus der Wolke ist braun. Maria, Josef und das Kind weisen eine sehr helle rote Hautfarbe mit einigen bläulichen Schatten auf. Viel dunkler sind Herodes, seine Diener und die Soldaten. Ihre Haut ist hellbraun oder braun, die Schatten sind braun und dunkelbraun. Das getötete Kind in dieser Szene wurde mit blauer und roter Farbe gemalt. Auf diesem Blatt gibt es Unterschiede in der Hautfarbe, die einerseits den Unterschied zwischen den vornehmen, hellhäutigen, jüdischen Königen und dem dunkelhäutigen, barbarischen König aufzeigen können. Mit Ausnahme von Salomon und David sind alle Männer dunkler als Maria; Josef hat dieselbe Hautfarbe. Der Farbunterschied Mariens zu den übrigen Männern könnte auch geschlechtsspezifisch sein.

Abb. 222a-f: Buchmalerei, fol. 4v, Rabula-Codex, Biblioteca Medicea Laurenziana, Florenz, Cod. Plut. 1.56; 586 n. Chr., Ausschnitte.



Auf fol. 13v (Abb. 223a-b) ist die Himmelfahrt Christi (Apg. 1, 9-11) dargestellt. In der Mitte steht Maria als Orantin inmitten der Apostel. Sie wird von zwei Engeln flankiert. Über ihnen schwebt der in den Himmel auffahrende Christus in einer Mandorla. Die Rechte hat er zum Segen erhoben, in der Linken hält er einen aufgerollten Rotulus. Die Mandorla wird von zwei Engeln getragen, zwei weitere

Engel eilen mit Kronen herbei. Zu Jesu Füßen sind die Köpfe der apokalyptischen Wesen aus der Vision des Ezechiel, Flügel mit Augen sowie Räder zu sehen. Den Hintergrund bilden unten eine hügelige Landschaft und oben bunte Wolken mit Sonne und Mond. Der bunte Rahmen erinnert mit den kleinen bunten Quadraten an ein Mosaik.

Eventuell könnte sogar ein Mosaik Vorbild für diese Malerei gewesen sein. Während die „impressionistische Landschaft“ ganz in der hellenistischen Tradition steht, sind die lebhaften Gebärden und die „stürmische Bewegtheit der Engel“ ein syrisches Element in griechischer Tradition³³⁵.

Die Malerei besticht durch ihre Farbigkeit. Die Proportionen wirken nahezu natürlich außer bei dem etwas kleineren Jesus.

Die Haut der Personen und Engel ist in Hellbraun, Braun oder Rotbraun dargestellt, wobei die Farbunterschiede nicht vom Geschlecht oder der Natur abhängen. So hat der rechts die

³³⁵ Cecchelli 1959, fol. 13b; Weitzmann 1977, 102 Abb. 36. 104; Sörries 1993, 98; Machowski – Kunińska 1999, 55.

Mandorla haltende Engel rotbraune Hautfarbe, der Engel rechts von Maria hellbraune Hautfarbe. Die Haut eines Apostels links neben Maria wurde mit dunklerer rotbrauner Farbe charakterisiert, den Apostel hinter ihm zeichnet eine hellbraune Hautfarbe aus. Maria gleicht in ihrer Hautfarbe den hellhäutigeren Aposteln. Die Höhungen der Figuren sind weiß, die Schatten braun, rotbraun oder dunkelbraun, die Linien schwarz.

Auf dem Blatt 4 (Abb. 221a-d, Abb. 222a-f) syrischer Herkunft konnte man Farbunterschiede bei der Haut erkennen, die geschlechtsspezifisch bedingt sein dürften. Auf Seite 13v (Abb. 223a-b), die in syrisch-hellenistisch-griechischer Tradition steht, haben die Farbunterschiede nichts mit dem Geschlecht zu tun.



Abb. 223a-b: Buchmalerei, fol. 13v, Rabula-Codex, Biblioteca Medicea Laurenziana, Florenz, Cod. Plut. 1.56; 586 n. Chr., Ausschnitte.

Ebenfalls aus dem mesopotamischen Raum stammt die Syrische Bibel von Paris, die nach ihrem Aufbewahrungsort in der Bibliothèque Nationale in Paris, Signatur Syr. 341, benannt und an das Ende des 6. Jh. datiert wird³³⁶. In dieser Bibel gibt es 26 individuelle Porträts vor jedem Buch, 18 stehende Figuren sowie narrative Darstellungen.

Eine davon befindet sich auf fol. 46r (Abb. 224). Es handelt sich um ein gerahmtes Bild. Auf einem Misthaufen liegt rechts der nackte bärtige Ijob (Ijob 2, 8-13 und folgende Kapitel). Sein Körper ist voll roter Geschwüre. Neben dem Misthaufen sitzt Ijobs Frau, die aber nur halb so groß wie er dargestellt ist. Zwischen ihr und Ijob steht Essgeschirr. Die linke Seite des Bildes nehmen Ijobs Freunde ein, die wieder in kleinerem Maßstab dargestellt sind als er. Links oben befindet sich ein ziegelgedecktes Haus.

Der Stil zeichnet sich durch einfache, summarische Pinselführung aus³³⁷. Die Proportionen wurden verkürzt, vor allem bei Ijobs Frau. Die Haut Ijobs ist rotbraun und grau, wobei die graue Farbe als Untergrund für die rotbraunen Punkte des Aussatzes dient. Die Höhungen wurden mit gelber Farbe gemalt, die Schatten in dunkler rotbrauner und brauner Farbe. Ijobs Frau mit hellbrauner Haut und braunen Schatten ist heller als die Freunde Ijobs mit rotbrauner Haut, gelben Höhungen und dunklen rotbraunen oder zinnoberroten Schatten. Auffallend ist, dass die hellbraunen Hände der Freunde heller als deren übrige Haut sind. So unterscheidet sich die Farbe der Hand des Freundes im Vordergrund nicht von der Hautfarbe der Frau Ijobs. Abgesehen von der krankheitsbedingten Hautfarbe Ijobs lässt sich bei dieser Illustration ein geringer Unterschied in der Hautfarbe bei Mann und Frau feststellen.

³³⁶ Sörries 1993, 10.

³³⁷ Sörries 1993, 29.

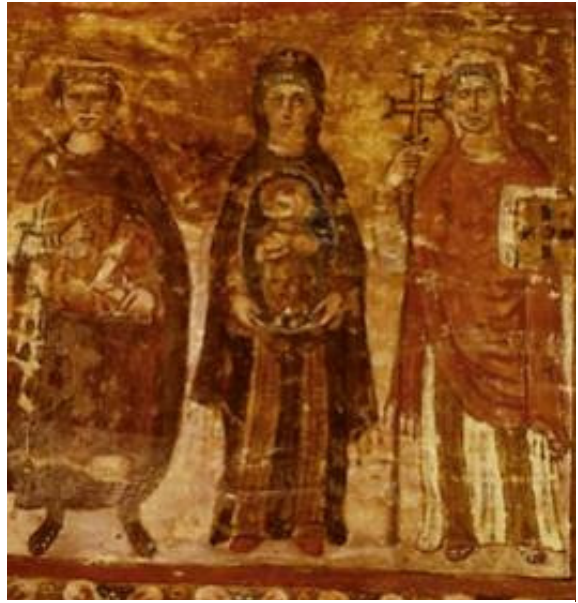
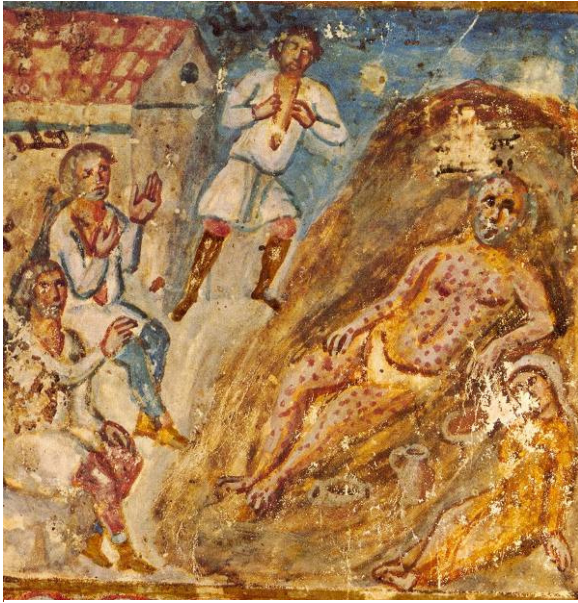


Abb. 224: Buchmalerei, fol. 46r, Syrische Bibel von Paris, Bibliothèque Nationale, Paris, Syr. 341, Ende 6. Jh., Ausschnitt.

Abb. 225: Buchmalerei, fol. 118r, Syrische Bibel von Paris, Bibliothèque Nationale, Paris, Syr. 341, Ende 6. Jh., Ausschnitt.

Anders verhält es sich mit der Hautfarbe auf fol. 118r (Abb. 225), der in der Mitte die Gottesmutter mit dem Kind, flankiert von König Salomon und einer Personifikation der *Ecclesia* zeigt. Maria hält das Kind in einer Mandorla. Die *Ecclesia* ist rechts als Frau mit Kreuzstab in der rechten und einem goldenen Buch mit fünf Gemmen in der linken Hand dargestellt. Salomon steht links und hält einen *codex*. Diese Miniatur ist dem Buch der Sprichwörter vorangestellt³³⁸.

Die Proportionen der Dargestellten wirken leicht verkürzt. Die Haut ist bei allen ockerfarben oder hellbraun gemalt, die Höhungen sind weiß oder hellbraun, die Schatten braun oder dunkelbraun. Die Linien wurden mit dunkelbrauner Farbe gemalt. Das Gesicht Mariens erscheint etwas dunkler, da es von breiten Schatten bedeckt wird.

Aus Syrien oder auch Konstantinopel stammt das Evangeliar von Synope, das heute in der Bibliothèque Nationale in Paris unter der Signatur Ms. Suppl. gr. 1286 aufbewahrt wird. Es wird ins 6. Jh. datiert. Von



Abb. 226: Buchmalerei, fol. 10v, Evangeliar von Synope, Bibliothèque Nationale, Paris, Ms. Suppl. gr. 1286, 6. Jh., Ausschnitt.

diesem Buch sind nur mehr 43 Blätter vorhanden, die Mt. 7-24 umfassen. Trotz Beschädigungen ist dieses Buch von hoher Qualität. Auf den purpurgefärbten Blättern befinden sich allerdings nur fünf Illustrationen³³⁹.

³³⁸ Cahn 1982, 29; Kessler 1997, 150.

³³⁹ Spier 1997, 271-272 Kat. Nr. 81A.

Auf fol. 10v (Abb. 226) ist das Mahl des Herodes (Mt. 14,3-12) dargestellt³⁴⁰. Hier befindet sich auch die einzige Darstellung einer weiblichen Person in diesem Buch. Links liegt auf einer Kline mit drei weiteren Männern Herodes, der durch ein goldenes Diadem mit Perlen gekennzeichnet ist. Vor ihm steht Salome und nimmt die Schale mit dem Kopf Johannes des Täufers von einem Diener entgegen. Rechts befindet sich eine runde Mauer, die das Gefängnis darstellt. Von oben fällt der Blick auf zwei Jünger Johannes', die sich über dessen Leichnam beugen.

Die Proportionen sind stark verkürzt. Salomes Hautfarbe ist weiß und hellrosa, die Männer haben hellbraune Haut mit weißen Höhlungen und braunen Schatten. Die Linien wurden in schwarzer oder brauner Farbe gemalt. Hier besteht zwar nicht ein so starker Farbunterschied wie in Abb. 206, dennoch fällt die „klassische“ weiße Hautfarbe der Salome auf. Die Hautfarbe der Männer ist zwar nicht „klassisch“ rotbraun, dennoch kann man hier von geschlechtsspezifischer Farbgebung der Haut sprechen. Die fast weiße Hautfarbe des Johannes könnte mit der Leichenblässe zusammenhängen.

Nach dem Hl. Augustinus, einem Bischof von Canterbury, ist das Evangeliar benannt, welches heute im Parker Library des Corpus Christi College in Cambridge mit der Signatur Cod. 286 aufbewahrt wird. Es ist in Italien, möglicherweise sogar in Rom, entstanden, und wird um 600 datiert³⁴¹.



Abb. 227: Buchmalerei, fol. 125r, Evangeliar des Hl. Augustinus, Parker Library, Cambridge, Cod. 286, um 600, Ausschnitt.

Fol. 125r (Abb. 227) ist in zwölf kleine Felder unterteilt, die Szenen vom Einzug in Jerusalem bis zur Hilfe beim Kreuztragen durch Simon von Cyrene (z. B. Mt. 21, 1-27,31) zeigen. Dem Einzug in Jerusalem folgen die Auferweckung des Lazarus (eingefügt nach Joh. 11, 17-44), die Fußwaschung, das letzte Abendmahl, das Gebet am Ölberg, der Judaskuss, Petrus und der Diener des Hohenpriesters und nach einigen Gerichtsszenen Jesus und Simon von Cyrene.

Der Maler hatte offensichtlich Mühe, alle Gestalten in den Quadraten unterzubringen. Er war mehr an der Komposition als am Detail interessiert, was die kleinen Gestalten, die relativ einfachen Gewänder und die ausdruckslosen Gesichter bestätigen³⁴².

Die Proportionen sind also stark verkürzt. Die erste Szene in der zweiten Reihe zeigt bei der Auferweckung des Lazarus die einzigen Frauen auf dieser Seite. Die Haut der Personen hat die gleiche gelblich-weiße Farbe wie der unbemalte Untergrund. Einige hellbraune Schatten sind zu erkennen, die Wangen sind leicht gerötet. Es gibt keinen Unterschied in der Hautfarbe zwischen Mann und Frau.

³⁴⁰ Spier 1997, 271.

³⁴¹ Sörries 1993, 34.

³⁴² Weitzmann 1977, 111 Abb. 41. 112.

Der Ashburnham-Pentateuch, welcher sich heute mit der Signatur Nouv. Acq. Lat. 2334 in der Bibliothèque Nationale in Paris befindet, dürfte im West-Reich im späten 6. oder 7. Jh. entstanden sein³⁴³.

Fol. 6r teilt sich in drei farblich voneinander unterschiedene Register, die Szenen von Adam und Eva nach der Vertreibung bis zum Brudermord an Abel zeigen (Gen. 4, 1-12). Im oberen Register (Abb. 228) stehen Adam und Eva unter einer Laube. Unter einer weiteren Laube nährt Eva Kain, rechts davon spricht der Herr zu Kain, Kain und Abel bringen ihr Opfer dar. Das mittlere Register zeigt Eva, wie sie Abel auf dem Arm hält, Adam beim Pflügen und Kain im Gespräch mit Gott. Das untere Register stellt schließlich Abel beim Hüten der Herde, den Brudermord und Kain beim Pflügen dar³⁴⁴.

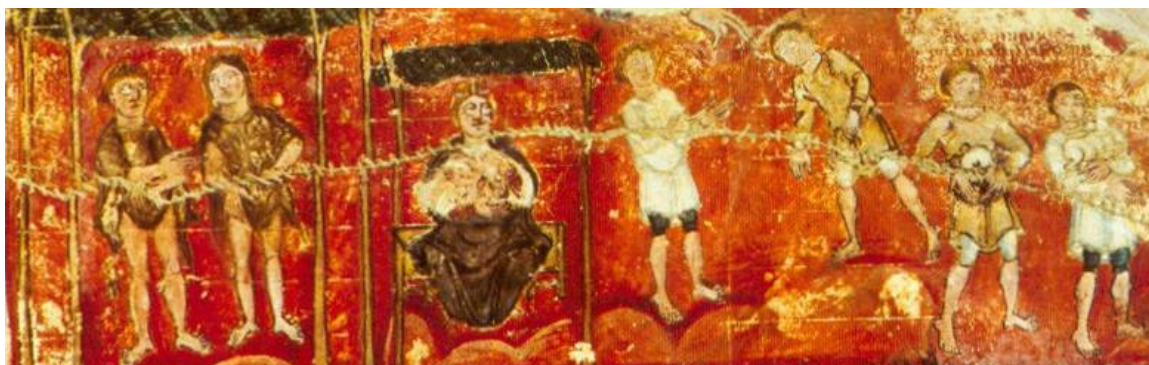


Abb. 228: Buchmalerei, fol. 6r, Ashburnham-Pentateuch, Nouv. Acq. Lat. 2334, spätes 6. oder 7. Jh., Ausschnitt.

Die Proportionen der Protagonisten sind stark verkürzt. Alle Figuren, die Hand Gottes mit eingeschlossen, haben dieselbe hellbraune, leicht rötliche Haut mit weißen Höhungen und braunen Schatten. Die Linien sind schwarz. Das Gesicht Evas links unter der Laube ist etwas heller als das von Adam, doch könnte das die Folge einer Beschädigung sein, die auch das Gesicht Kains in der Mitte heller erscheinen lässt.



Abb. 229a-b, Buchmalerei, fol. 10v, Ashburnham-Pentateuch, Nouv. Acq. Lat. 2334, spätes 6. oder 7. Jh., Ausschnitte.

Auf fol. 10v ist im oberen Register die auf einem Berg stehende Arche (Gen. 8, 13-20) dargestellt, aus deren Tür und aufgeklapptem Dach (Abb. 289a) Noahs Familie herausschaut. Bei den Fenstern werden Vögel herausgelassen, die auch über der Arche kreisen. Rechts über der Arche wölbt sich ein Regenbogen. Im mittleren Register tummeln

³⁴³ Sörries 1993, 26.

³⁴⁴ Sörries 1993, 27; Sörries 1993 2, Taf. 4.

sich Rinder, Kamele, Löwen und andere Tiere. Das untere Register (Abb. 289b) zeigt links einen gemauerten Opferaltar, auf dem sich drei Kelche befinden. Um den Altar stehen vier Männer und vier Frauen. Noah hat die Hand zum Segen über die Kelche ausgestreckt, links über dem Altar zeigt sich die Hand Gottes über den Gaben³⁴⁵. Ganz rechts befinden sich je ein Paar Schlangen, Skorpione und Esel.

Die Proportionen wurden verkürzt dargestellt, auffallend sind die großen Augen und Hände. Die Hautfarbe ist bei allen Personen – auch bei der Hand Gottes – hellbraun, bei manchen eine Spur dunkler, bei manchen mit einer leicht rosafarbenen Tönung. Die Hautfarbe ist aber nicht vom Geschlecht abhängig, so ist z. B. die Frau in der Mitte des unteren Registers im Gesicht heller als Noah. Auf die Haut wurden einige weiße Höhungen und braune Schatten gesetzt, die Linien sind ockerfarben, braun oder dunkelbraun.

Fol. 76r stellt in einer weiteren ganzseitigen Miniatur die Gesetzesübergabe an Mose, die Verlesung vor dem Volk und das Heiligtum (Ex. 19-40) dar.

Im obersten Register hat Mose Aaron und seine Söhne zurückgelassen und blickt mit weit ausgebreiteten Armen in das in eine Wolke gehüllte Antlitz Gottes (Abb. 230a). Die Gebirgskette ist sehr zerklüftet, aus den Gipfeln schlagen Flammen in die Höhe. Im mittleren Register steht hinter einem gemauerten Altar mit Gefäßen und Broten Mose und verkündet dem vor ihm versammelten Volk das als Diptychon dargestellte Gesetz (Abb. 230b). Hinter ihm bringen weiß gekleidete Männer Opfergaben. Das untere Register zeigt die Stiftshütte in Gestalt eines Tempels. Im Tempel befindet sich auf einem gemauerten Unterbau der Altar. Links und rechts vom Tempel sind Wüstenzelte aufgeschlagen, in denen Mose, Josua, Aaron und seine Söhne Platz gefunden haben³⁴⁶.

Die Proportionen der Figuren sind stark verkleinert. Die Personen sind mit hellrosa, hellbrauner oder heller roter Haut dargestellt, wobei diese Farben sowohl bei Männern als auch Frauen vorkommen. Das zeigt sich besonders deutlich beim Volk im mittleren Register: Die Höhungen sind weiß, die Schatten braun oder hell-rotbraun. Die Linien sind mit brauner Farbe gezogen. Auffallend ist, dass Mose und die Männer rechts vom Altar eine sehr helle rosafarbene Haut haben. Diese helle Gesichtsfarbe kehrt bei Mose und dem Mann hinter ihm im oberen Register am Berg Sinai wieder. Mit dieser Gesichtsfarbe Moses könnte der Maler auf Ex. 34, 29b-30 anspielen. Das Antlitz Gottes ist weiß dargestellt.



Abb. 230a-b: Buchmalerei, fol. 76r, Ashburnham-Pentateuch, Nouv. Acq. Lat. 2334, spätes 6. oder 7. Jh., Ausschnitte.

³⁴⁵ Kessler 1997, 156 Abb. 116; Verkerk 2004, 81-82.

³⁴⁶ Cahn 1982, 27; Sörries 1993, 32; Sörries 1993 2, Taf. 12; Verkerk 2004, 90.

Im Ashburnham-Pentateuch kommen also verschiedene Hautfarben vor, die sowohl der Haut von Männern als auch von Frauen zukommen.

E. Auswertung

Ab dem 4. Jh. scheint die starke Unterscheidung in der Hautfarbe zwischen Mann und Frau bei Malerei und Mosaik mit wenigen Ausnahmen nicht mehr üblich zu sein.

Das zeigen die Porträts auf dem Mosaikfußboden der konstantinischen Basilika in Aquileia. Auf den Mosaiken Ravennas sind in biblischen Szenen die Engel heller als Männer und Frauen, welche die gleiche Hautfarbe haben. Bei Darstellungen des kaiserlichen Hofes wird aber zwischen dem hellen Kaiserpaar und dem dunkleren männlichen Hofstaat unterschieden, besonders wenn es sich um Barbaren handelt.

In Rom ist auf dem Beispiel aus der Comodilla-Katakomben mit geringer Abstraktion (Abb. 129) ein kleiner Unterschied in der Hautfarbe von Mann und Frau zu finden.

Auch auf den Mosaiken der Euphrasius-Basilika in Poreč gibt es keine oder nur geringfügige Unterschiede in der Hautfarbe von Mann und Frau, keine Differenzierung gibt es auf den Malereien aus dem Grab in Kostolac.

Während auf Mosaik und Malerei im Mausoleum in Centelles (Abb. 144-146) keine großen Unterschiede in der Hautfarbe zu bemerken sind, zeigt die Malerei auf der Kasettendecke in Trier (Abb. 147a-b), dass noch im 4. Jh. bei Darstellungen mit geringer Abstraktion die typische helle bzw. dunkle Hautfarbe zur Darstellung von Mann und Frau eingesetzt wurde.

Die Mosaiken Antiochiens weisen bei mythologischen Darstellungen geringer Abstraktion sowohl große als auch geringe Unterschiede in der Hautfarbe bei Mann und Frau auf; bei mythologischen Szenen höheren Abstraktionsgrades werden in der Hautfarbe bei Mann und Frau keine Unterschiede gemacht. Bei Alltagsszenen – selbst mit geringer Abstraktion – und bei Mosaiken mit hoher Abstraktion ist die Hautfarbe gleich. Eine Ausnahme bildet die „klassisch“ weiße Megalopsychia aus Daphne (Abb. 142).

Bei den profanen und kirchlichen Beispielen aus Bulgarien lässt sich keine beabsichtigte Unterscheidung der Hautfarbe von Mann und Frau erkennen, ebenso bei dem Mosaik mit mythologischer Szene aus Dzalisa in Georgien (Abb. 152a-b).

Während auf den Mosaiken der Synagogen in Hammat Tiberias und Sepphoris keine Differenzierungen in der Hautfarbe bei Mann und Frau zu bemerken sind, finden sich Unterschiede auf dem Mosaik in der Synagoge von Beth Alpha (Abb. 155a-b). Das Beispiel aus dem Kloster in Beth-Schean (Abb. 156a-b) weist keine Unterschiede in der Hautfarbe auf.

Die Mosaiken der Kirchen Jordaniens unterscheiden in der Hautfarbe nicht zwischen Frau und Mann, egal ob es sich um mythologische, „profane“ Themen oder Porträts handelt. Eine Ausnahme bildet die Darstellung des Meeres mit heller Haut in der Apostelkirche Madabas (Abb. 160b).

Auf den Mosaiken Nordafrikas lässt sich bei hoher Abstraktion noch unterschiedliche Hautfarbe bei Mann und Frau feststellen, die aber bei zunehmender Abstraktion und bei Alltagsszenen schwindet. Die Hautfarbe der Verstorbenen auf den Grabmosaiken ist vielleicht von der individuellen Hautfarbe der Grabinhaber beeinflusst.

Die sog. Koptische Kunst Ägyptens lässt sich schwer mit der römisch-hellenistischen Kunst vergleichen. Die christlichen Malereien in Bagawat und Bawit weisen keinen Unterschied in der Hautfarbe der Dargestellten auf, das dürfte auch für bemalte Holztäfelchen aus Ägypten gelten. Für die Textilien gibt es Beispiele mit dem „klassischen“ Farbunterschied der Haut bei mythologischen Themen geringer Abstraktion. Mit zunehmender Abstraktion geht dieser Unterschied verloren. Auf Textilien mit biblischen und christlichen Themen gibt es keinen Unterschied in der Hautfarbe.

Buchmalerei

Objekt	Datierung	Her- kunft		Inhalt		Abstraktions- grad			Unterschied Hautfarbe		
		W	O	nc	c	g	m	h	k	g	h
Ilias Ambrosiana, Bibliotheca Ambrosiana, Mailand, Cod. F. 205 inf., fol. 12b, Miniatur XXIV, Abb. 192.	3. - spätes 5. Jh.		x	x			x				x
Vergilius Vaticanus, Biblioteca Apostolica Vaticana, Rom, Cod. Lat. 3225, fol. 22r, Abb. 193.	um 400	x		x			x			x	
Ebd., fol. 24v, Abb. 194.	um 400	x		x			x			x	
Ebd., fol. 33v, Abb. 195.	um 400	x		x			x			g	
Ebd., fol. 40r, Abb. 196.	um 400	x		x			x				x
Ebd., fol. 45v, Abb. 197.	um 400	x		x			x		x		
Ebd., fol. 49r, Abb. 198.	um 400	x		x			x			x	
Quedlinburger Staatsbibliothek des Preußischen Kulturbesitzes, Berlin, ms. Theol. Lat. 485, fol. 2r, Abb. 205.	1. Drittel 5. Jh.	x			x		x				x?
Vergilius Romanus, Biblioteca Apostolica Vaticana, Rom, Cod. Lat. 3867, fol. 100v, Abb. 199.	Ende 5. / Anfang 6. Jh.	x		x			x		x		
Ebd., fol. 106r, Abb. 200.	5./6. Jh.	x		x			x		x		
Wiener Dioskurides, Österreichische Nationalbibliothek, Wien, Cod. med. gr. I, fol. 3v, Abb. 203.	um 512		x	x			x				x
Ebd., fol. 4v, Abb. 201.	um 512		x	x			x			x	
Ebd., fol. 5r, Abb. 202.	um 512		x	x			x			x	
Ebd., fol. 6v, Abb. 204.	um 512		x	x			x				x
Wiener Genesis, Österreichische Nationalbibliothek, Wien, Cod. theol. gr. 31, fol. 1r, pict. 1, Abb. 206.	6. Jh.		x		x		x				x
Ebd., fol. 2r, pict. 3, Abb. 207.	6. Jh.		x		x		x		x		
Ebd., fol. 2v, pict. 4, Abb. 208.	6. Jh.		x		x		x		x		

		W	O	nc	c	g	m	h	k	g	h
Ebd., fol. 7r, pict. 13, Abb. 209.	6. Jh.		x		x		x			<u>x</u>	
Ebd., fol. 16r, pict. 31, Abb. 210..	6. Jh.		x		x		x		x	<u>x</u>	
Ebd., fol. 17r, pict. 33, Abb. 211.	6. Jh.		x		x		x			x	
Cotton Genesis, British Library, London, Codex Otho B. VI, fol. 9r (BL. 3r), Abb. 212.	6. Jh.	Ägypten			x		x		x?		
Ebd., fol. 30r (BL. 11r), Abb. 213.	6. Jh.	Ägypten			x		x			x?	
Ebd., fol. 61r (BL. 22r), Abb. 214.	6. Jh.	Ägypten			x		x		x?		
Ebd., fol. 65r (BL. 24r) Abb. 215.	6. Jh.	Ägypten			x		x		x?		
Ebd., fol. 71v (BL. 26v), Abb. 216.	6. Jh.	Ägypten			x		x		x?		
Evangeliar von Rossano, Diözesanmuseum, fol. 1r, Abb. 217.	2. Hälfte 6. Jh.		x				x			x	
Ebd., fol. 2v, Abb. 218.	2. Hälfte 6. Jh.		x		x		x		x		
Ebd., fol. 7r, Abb. 219.	2. Hälfte 6. Jh.		x		x		x		x		
Ebd., fol. 121r, Abb. 220.	2. Hälfte 6. Jh.		x		x	x					<u>x</u>
Rabula-Codex, Biblioteca Medicea Laurenziana, Florenz, Cod. Plut. 1.56, fol. 4r, Abb. 221a-d.	586 beendet		x		x		x			x	
Ebd., fol. 4v, Abb. 22a-f.	586		x		x		x		x	x	
Ebd., fol. 13v, Abb. 223a-b.	586		x		x	x			x		
Evangeliar von Synope, Bibliothèque Nationale, Paris, Inv. Ms. Suppl. gr. 1286, fol. 10, Abb. 226.	6. Jh.		x		x		x			<u>x</u>	
Syrische Bibel von Paris, Bibliothèque Nationale, Paris, Syr. 341, fol. 46r, Abb. 224.	Ende 6. Jh.		x		x		x			x	
Ebd., fol. 118r, Abb. 225.	Ende 6. Jh.		x		x		x		x		
Evangeliar d. Hl. Augustinus, Parker Library d. Corpus Christi College, Cambridge, Cod. 286, fol. 125r, Abb. 227.	um 600	x					x		x		

		W	O	nc	c	g	m	h	k	g	h
Ashburnham-Penta-teuch, Bibliothèque Nationale, Paris, Nouv. Acq. Lat. 2334, fol. 6r, Abb. 228.	spätes 6. od. 7. Jh.	x			x		x		x		
Ebd., fol. 10v, Abb. 229a-b.	spätes 6. od. 7. Jh.	x			x		x		x		
Ebd., fol. 76r, Abb. 230a-b.	spätes 6. od. 7. Jh.	x			x		x		x		

Abkürzungen:

W: West-Reich

O: Ost-Reich, Kleinasien, Mesopotamien (Farbe: rot)

nc: nicht christlich

c: christlich (Hintergrund: gelb)

k: kein

g: gering (Farbe bei Abstraktionsgrad: violett)

m: mittel

h: hoch

unterstrichen: mögliche Vorbilder in mythologischen oder das Mann-Frau-Sein betreffenden Szenen.

Die Buchmalerei lässt sich im Allgemeinen durch mittlere Abstraktion charakterisieren. Bei nicht christlichen Themen überwiegt eine leichte Unterscheidung der Hautfarbe, wobei der Vergilius Romanus, aus dem West-Reich stammend, durch die gleiche Hautfarbe selbst bei einem mythologischen Thema auffällt. Andererseits wurde gerade im Wiener Dioskurides, einem dem Ost-Reich zugeschriebenen wissenschaftlichen Werk, wieder das betont „klassische“ Farbschema der Haut aufgegriffen.

Ab Beginn des 6. Jh. zeigt sich bei biblischen Themen in Werken des Ost-Reiches eine höhere Bereitschaft zu unterschiedlicher Hautfarbe, wobei die Beispiele mit hohem Unterschied nicht unbedingt auf einen geringeren Abstraktionsgrad zurückzuführen sind. Bei einigen Bildern könnte man sich auch bei Szenen, die formal mythologischen Darstellungen ähnelten oder das Mann-Frau-Sein betrafen, an alten Farbschemata der Haut orientiert haben. Ab 600 tritt in der Buchmalerei des West-Reiches keine Unterscheidung der Hautfarbe mehr auf.

So neigt also die Buchmalerei des Ost-Reiches zu einem größeren Unterschied in der Hautfarbe von Mann und Frau.

V. Kunsttheorie und Theorie der Hautfarbe bei Mann und Frau

A. Wirklichkeit und Abbild in der Kunsttheorie der Antike

In diesem Abschnitt soll kurz anhand einiger Texte antiker Autoren das Verhältnis der klassischen und spätantiken Kunst zur Wirklichkeit erläutert werden. Dieser Aspekt der Fragestellung ist für die vorliegende Arbeit insofern interessant, weil davon ausgegangen wird, dass auch in der Antike Mann und Frau die gleiche natürliche Hautfarbe hatten. In den vorhergehenden Kapiteln wurde zwischen mythologischen Szenen, Mann-Frau-Szenen und Alltagsszenen unterschieden. Es wurde angenommen, dass sich die Künstler bei letzteren mehr an den tatsächlichen Hautfarben orientierten.

A.1. Griechische und römische Autoren

Zu Beginn dieses Abschnittes werden einige wichtige Textstellen aus der Sammlung von J. J. Pollitt³⁴⁷ vorgestellt.

In seinen „Memorabilia“ (Ἀπομνημονεύματα) 3.10.1-5 beschreibt XENOPHON AUS ATHEN ein Gespräch zwischen Sokrates und dem griechischen Maler Parrhasios, der aus Ephesos stammte und von der zweiten Hälfte des 5. Jh. v. Chr. bis zum Beginn des 4. Jh. v. Chr. lebte³⁴⁸. Zuerst fragt Sokrates Parrhasios, ob Malerei die Darstellung sichtbarer Gegenstände ist, indem man in Farben die Formen imitiert. Darauf antwortet Parrhasios, dass es schwierig ist, einen völlig fehlerfreien Mann zu finden, worauf ihn Sokrates fragt, ob er auch die Seele nachahmt. Parrhasios wundert sich, da doch die Seele weder Farben noch Formen hat. Sokrates weist ihn auf den unterschiedlichen Gesichtsausdruck von glücklichen und unglücklichen Menschen hin, den man im Bild nachahmen kann. Durch den Ausdruck lassen sich also auch Mäßigung und Vulgarität nachahmen. Schließlich ist es ein großer Unterschied, einen schönen und vornehmen oder einen beschämenden und hassenswerten Mann anzusehen³⁴⁹.

Wichtige Hinweise finden sich auch bei PLOTIN (204/5-270), dem Begründer des Neuplatonismus³⁵⁰. Er vertritt in seinen Werken die traditionelle platonische Ansicht, dass Kunst nur die äußere Natur zeigt und nicht mehr als das Bild eines Bildes ist³⁵¹.

Das führt Porphyry aus Tyras (234-300 n. Chr.) in seinem „Leben des Plotin“ aus, das im Zusammenhang mit der Herausgabe der Schriften des Plotin von diesem seinem bedeutendsten Schüler verfasst wurde³⁵². Er schreibt in seinem „Leben des Plotin 1“ (Περὶ τοῦ Πλωτίνου βίου καὶ τῆς ταχέως τῶν βιβλίων αὐτοῦ): Als Amelius Plotin bittet, sich porträtieren zu lassen, antwortet dieser, dass es ihm schon genügt, wenn ihm die Natur ein Bild aufgebürdet hat und er kein weiteres hinterlassen will³⁵³.

In den „Enneaden“ IV,3,10 bemerkt Plotin selbst, dass Kunst gegenüber der Natur nachrangig ist und die Nachahmung der Natur trotz vieler Hilfsmittel verschwommen und schwach ist³⁵⁴.

In den „Enneaden“ (Ἐννεάδεες) V,8,1 schreibt Plotin, dass die Form einer Statue zuerst im Gedanken des Künstlers entsteht, bevor sie in Stein gehauen wird. Deswegen ist Schönheit in der Kunst auch in einem höheren Grad vorhanden, nämlich größer und klarer als in einem äußerlichen Gegenstand. Der schaffende Künstler greift also auf die *logoi* zurück. Als Phidias den Zeus in Olympia machte, benutzte er kein Modell, sondern er entwarf eine Konzeption wie Zeus wäre, wenn er sich entschlossen hätte, sich unseren Augen zu zeigen³⁵⁵.

FLAVIUS PHILOSTRATOS beschrieb in seinen „Bildern“ (Εἰκόνες) Tafelbilder in einer privaten Galerie in Neapel als rhetorische Stilübung³⁵⁶. Eine Abfassungszeit seiner „Bilder“ lässt sich nicht angeben, doch wurden sie von ihm auf der Höhe seines Schaffens verfasst³⁵⁷. Die beschriebenen Bilder stammen wohl alle aus dem 2. Jh., doch finden sich

³⁴⁷ Pollitt 1983; Pollitt 1990.

³⁴⁸ R. Vollmer (Hrsg.), Künstlerlexikon der Antike 2 (München – Leipzig 2004) 186 s. v. Parrhasios (J. M. Blazquez).

³⁴⁹ X., Mem. 3, 10, 1-5 (J. R. Smith [Hrsg.], Xenophon. Memorabilia [Shalem 1903/reprint 1985] 176-177); Übersetzung: J. J. Pollitt, The Art of Ancient Greece. Sources and Documents (Cambridge 1990) 115-116.

³⁵⁰ LThK 8 (1999) 359 s. v. Plotin (J. Halfwassen).

³⁵¹ Pollitt 1983, 215.

³⁵² Nickel 1999, 862.

³⁵³ Porph., Plot. 1 (Faggin 1992, 2); Übersetzung nach: Pollitt 1983, 216.

³⁵⁴ Plot., IV, 3, 10 (Faggin 1992, 574 und 576); Übersetzung: Pollitt 1983, 216.

³⁵⁵ Plot., V, 8, 1 (Faggin 1992, 904 und 906); Übersetzung: Pollitt 1983, 217.

³⁵⁶ Pollitt 1983, 219.

³⁵⁷ Schönberger 1968, 17-19.

in ihnen Spuren älterer Bilder³⁵⁸. In seiner Beschreibung der Malerei bezieht Philostratos sich aber auf keinen *logos* und Ideen, sondern widmet sich den erfahrenen Phänomenen³⁵⁹. So schreibt er im *prooemium* der „Eikones I“, dass die Malerei ihre Formen in Farben komponiert. Malerei zeigt auch den Gesichtsausdruck, es gibt das „weite Auge“, das „graue Auge“, das „dunkle Auge“, aber ebenso auch verschiedene Farben auf dem Haar, den Gewändern, Waffen und anderen Gegenständen. Er beschreibt auch seinen Aufenthalt in einem am Meer gelegenen Vorort von Neapel, der ihn vor allem durch geschmackvolle Malereien beeindruckt hat³⁶⁰. Viele der von ihm beschriebenen Malereien sind den in Pompeji gefundenen ähnlich³⁶¹.

Hier sei auch auf die Künstleranekdotensammlung von V. L. Brüsche-Mooser³⁶² eingegangen. Darin überwiegen meist Anekdoten, die ihren Witz aus der verblüffenden Realitätsnähe der Kunstwerke beziehen. So werden einige antike Anekdoten über herumwandernde und sogar sprechende Statuen des Daidalos vorgestellt sowie deren antike Interpretation. Es wird über Jünglinge und Künstler berichtet, die sich in Kunstwerke verlieben. Die Anekdoten zeigen aber auch Kunstgriffe wie eine Darstellung im Profil bei einem fehlenden Auge des Königs Antigonos sowie die Verwendung perspektivischer Verkürzung³⁶³.

V. L. Brüsche-Mooser fasst die in den Anekdoten geäußerte Kunstauffassung in vier Worten zusammen: In „Schönheit“ als Vermeiden des Hässlichen und als Ausdruck einer geläuterten Gegenständlichkeit, in „Wahrheit“ und dem Vergnügen des Betrachters an einer möglichst genauen Darstellung. „Symmetrie“ und „inneres Vorbild“³⁶⁴ sind weitere wichtige Aspekte des Kunstverständnisses.

Einige von PLINIUS DEM ÄLTEREN (23/24-79 n. Chr.)³⁶⁵ in der „*historia naturalis* XXXV“ überlieferte Anekdoten seien hier gesondert erwähnt.

In einem Wettstreit der Maler Zeuxis (um 397 v. Chr.) und Parrhasios malt der erstere Tauben so naturgetreu, dass andere Tauben herbeifliegen. Als er seinen Kontrahenten auffordert, den Vorhang von dessen Bild zu ziehen, muss er erkennen, dass Parrhasios den Vorhang gemalt hat und sogar ihn als Maler getäuscht hat³⁶⁶.

Auch in folgender Anekdote wird Zeuxis als selbstkritischer Künstler vorgestellt. Zu einem von ihm gemalten Bild eines Knaben mit Tauben fliegen Tauben hinzu. Der Autor des Bildes schließt daraus, dass er die Tauben besser gemalt hat als den Knaben, denn sonst hätten sich die Tauben vor dem Knaben gefürchtet³⁶⁷.

Von einem vom Maler Apelles (um 332-329 v. Chr.) anlässlich eines Malerwettstreites gemalten Pferdes berichtet Plinius, dass es andere Pferde angewiehet hätten³⁶⁸.

Der Maler Lepidus (um 43 v. Chr.) konnte nachts in einer Waldhütte wegen des Vogelgezwitschers nicht schlafen. Als er eine Leinwand um die Hütte legte, auf die er eine Schlange malte, fürchteten sich die Vögel und der Maler wurde in seiner Nachtruhe nicht weiter gestört³⁶⁹.

Diese Beispiele zeigen, wie sehr Plinius täuschend echte Ähnlichkeit bewunderte. Dass Maler sich selbst bei der Darstellung von Göttern von irdischen Modellen inspirieren

³⁵⁸ Schönberger 1968, 46.

³⁵⁹ Pollitt 1983, 219.

³⁶⁰ Philostr., im. I, prooimion (Schönberger 1968, 84, 85-86); Übersetzung: Pollitt 1983, 220-221.

³⁶¹ Pollitt 1983, 221.

³⁶² Brüsche-Mooser 1973.

³⁶³ Brüsche-Mooser 1973, 67-68. 241. 245.

³⁶⁴ Brüsche-Mooser 1973, 68-69. 244-246.

³⁶⁵ NP 9 (2000) 1135-1136 s. v. Plinius Secundus d. Ä. (K. Sallmann).

³⁶⁶ Plin., HN. XXXV, 36, 65 (König – Winkler 1987, 54); Übersetzung: 55.

³⁶⁷ Plin., HN. XXXV, 36, 66 (König – Winkler 1987, 54. 56); Übersetzung: 55.

³⁶⁸ Plin., HN. XXXV, 36, 95 (König – Winkler 1987, 74); Übersetzung: 75.

³⁶⁹ Plin., HN. XXXV, 38, 121 (König – Winkler 1987, 90); Übersetzung: 91.

lassen, beschreibt er in einer Anekdote des Malers Zeuxis. Für das Bild der Juno erbat er sich fünf Jungfrauen als Vorbild, von denen er das je besonders Bewundernswerte im Bild der Göttin wiedergegeben hat³⁷⁰.

Wichtige Informationen über die Wandmalerei finden sich in den „Zehn Büchern über die Architektur“ (De architectura libri decem)³⁷¹ des VITRUVIUS POLLIO. Dieses Werk wurde um 22 v. Chr. veröffentlicht und Kaiser Augustus gewidmet. Der Autor greift darin auf seine Erfahrungen als Heeresingenieur unter Caesar und Augustus sowie als Erbauer einer Villa in Fanum, aber auch auf die Werke anderer Schriftsteller zurück³⁷².

Er beschreibt im 5. Kapitel zunächst, wie „die Alten“ Wandmalereien für Zimmer anfertigten: „... man malte ganz bestimmte Dinge naturgetreu ab. Denn durch die Malerei wird eine Nachbildung dessen geschaffen, was ist oder sein kann, z. B.: Menschen, Gebäude, Schiffe und andere Dinge“³⁷³. Weiters schreibt er, dass man später Landschaftsbilder zur Ausschmückung der Wände malte, wobei er „... Häfen, Vorgebirge, Gestade, Flüsse, Quellen, Meeresengen, Heiligtümer, Wälder, Gebirge, Viehherden, Hirten...“ erwähnt³⁷⁴. Das alles sind Sujets, die wir aus den Abschnitten III.B.4-5 kennen.

Vitruv gibt auch die Themen großer Wandbilder an: „Götterbilder oder die wohlgeordnete Darstellung von Mythen, aber auch die Kämpfe um Troja oder die Irrfahrten des Odysseus von Land zu Land“³⁷⁵. Auch diese Themen sind uns aus den Abschnitten III.A. und B. in Erinnerung.

Dann wettert er gegen den gegenwärtigen Geschmack³⁷⁶ und meint apodiktisch: „Denn man darf nicht Gemälde gutheißen, die nicht der Wirklichkeit ähnlich sind“³⁷⁷. So zeigt sich auch Vitruv als Freund möglichst naturgetreuer Darstellungen.

Über Wandmalerei, offenbar mit hohem Abstraktionsgrad, schreibt Plinius d. Ä. in seiner „*historia naturalis* XXXV“. Der Maler Spurius Tardius, nach anderen Lesarten auch Studius oder Ludius, war in Italien in augusteischer Zeit tätig³⁷⁸. Als Motive seiner Wandmalereien werden „... Landhäuser und Säulenhallen und Gartenanlagen, Haine, Lustwälder, Hügel, Fischteiche, Kanäle, Flüsse, Gestade ... sowie verschiedenartige Gestalten von Spaziergängern oder Schiffsreisenden... zu Land auf Eseln oder Wagen ..., ebenso auch Fischer, Vogelsteller oder Jäger oder auch Winzer ...“³⁷⁹ erwähnt, aber auch „Seestädte unter Altanen ..., was einen sehr schönen Anblick ergibt und nur geringe Kosten verursacht“³⁸⁰.

Fast alle diese Motive sind uns bei den Beispielen mit hohem Abstraktionsgrad begegnet. Eine detailreichere Malweise hätte wohl auch mehr gekostet.

³⁷⁰ Plin., HN. XXXV, 36, 64 (König – Winkler 1987, 54); Übersetzung: 55.

³⁷¹ Fensterbusch 1964.

³⁷² Nickel 1999, 187-188.

³⁷³ Vitr., 5, 1, 172 (Fensterbusch 1964, 332); Übersetzung: 333; ...*constitutae sunt ab antiquis ex certis rebus certae rationes picturarum. Namque pictura imago fit eius, quod est seu potest esse, uti homines, aedificia, naves, reliquarumque rerum*,...

³⁷⁴ Vitr., 5, 2, 172. (Fensterbusch 1964, 332); Übersetzung: 333; ...*pinguntur enim portus, promunturia, litora, flumina, fontes, euripi, fana, luci, montes, pecora, pastores*...

³⁷⁵ Vitr., 5, 2, 172 (Fensterbusch 1964, 332); Übersetzung: 333; ...*deorum simulacra seu fabularum dispositas explicationes, non minus troianas pugnas seu Ulixis errationes per topia*.

³⁷⁶ Vitr., 5, 3, 172-173 (Fensterbusch 1964, 332); Übersetzung: 333.

³⁷⁷ Vitr., 5, 4, 174 (Fensterbusch 1964, 334); Übersetzung: 335; *Neque enim picturae probarbi debent, quae non sunt similes veritati*,...

³⁷⁸ R. Vollmer (Hrsg), Künstlerlexikon der Antike 2 (München 2004) 427 s.v. Studius (R. Ling).

³⁷⁹ Plin., HN. XXXV, 37, 116-117 (König – Winkler 1987, 86. 88); Übersetzung: 87. 89; ...*villas et porticus ac topiaria opera, lucos, nemora, colles, piscinas, euripos, amnes, litora*,..., *varias ibi obambulantium species aut navigantium terraque villas adeuntium asellis aut vehiculis, iam piscantes, aucupantes aut venantes aut etiam vindemiantes*.

³⁸⁰ Plin., HN. XXXV, 37, 117 (König – Winkler 1987, 88); Übersetzung: 89; *Idem subdialibus maritimas urbes pingere instituit, blandissimo aspectu minimoque impendio*.

Griechische Malerei beschreibt PAUSANIAS in seiner „Beschreibung Griechenlands“ (Περιήγησις τῆς Ἑλλάδος), die er in der zweiten Hälfte des 2. Jh. geschrieben hat. Die meisten Denkmäler kannte er aus eigener Anschauung³⁸¹. Er erwähnt auch viele Wandgemälde, oft aber nur deren Inhalt, nicht die Farbgebung. So erwähnt er in Athen auf dem „Markthügel“ eine Halle, die nach den Gemälden „die Bunte“ genannt wird³⁸². Beim Gymnasium, das nach seinem Erbauer Ptolemaios benannt ist, weist er auf die Gemälde im Heiligtum des Theseus hin, die den Kampf des Theseus gegen die Amazonen zeigen³⁸³. Beim Heiligtum der Dioskuren beschreibt er die Malereien Polygnots, der dort die Hochzeit der Töchter des Leukippos gemalt hat³⁸⁴. Links von den Propyläen erwähnt er ein Haus mit Gemälden, also die Pinakothek³⁸⁵, die im linken äußeren Flügel der Propyläen untergebracht war³⁸⁶. An den Wänden des Erechtheion fallen ihm besonders die Gemälde des Adelsgeschlechtes der Brutaden auf³⁸⁷. Kunsttheoretische Überlegungen zu den Gemälden finden wir bei ihm allerdings nicht.

Hier sei noch auf eine Untersuchung von R. Daut zum Bildbegriff der Römer³⁸⁸ hingewiesen. So bedeutet *imago* bei Cicero vornehmlich ein „... Bildnis eines Menschen von geschichtlicher oder geschichtlich gehaltener Existenz, sei es eines toten, sei es eines lebenden Menschen ...“, wobei hier vor allem das Ahnenbild, auch als Büste, gemeint ist.

Bei Varro kann *imago* ein plastisches, aber auch ein gemaltes Bild meinen, das zugleich schon ein Kunstbild sein kann. Vergil schließlich nennt Bilder ausdrücklich Kunstwerke³⁸⁹. Den Kirchenvätern wie z. B. ORIGENES oder CLEMENS VON ALEXANDRIEN waren die wichtigsten antiken Maler und Bildhauer vertraut, Clemens scheint auch die Künstleranekdote mit den Tauben gekannt zu haben³⁹⁰. Bei AMBROSIIUS VON MAILAND wird über das Entstehen einer Statue reflektiert, doch dient diese Überlegung vor allem zur Verdeutlichung der unübertrefflichen Schöpfung Gottes³⁹¹. Eine Überlegung über die Schönheit des Kunstwerkes findet sich auch bei AUGUSTINUS³⁹². Ansonsten haben sich die Kirchenväter nicht mit dem Verhältnis von Kunstwerken zur Wirklichkeit befasst, offensichtlich war ihnen diese Fragestellung kein Anliegen. Über das Verhältnis von Wirklichkeit und Abbild berichtet nur JOHANNES VON DAMASKUS in einer Legende. Jesus schickte einem König ein Oberkleid, auf dem seine Züge eingeprägt waren, nachdem er es vorher auf sein Gesicht gelegt hatte³⁹³.

³⁸¹ Meyer 1954, 10. 43.

³⁸² Paus., 1, 15, 1 (Rocha-Pereira 1973, 33); Übersetzung: Meyer 1954, 65.

³⁸³ Paus., 1, 17, 2 (Rocha-Pereira 1973, 36); Übersetzung: Meyer 1954, 67.

³⁸⁴ Paus., 1, 18, 1 (Rocha-Pereira 1973, 37-38); Übersetzung: Meyer 1954, 68.

³⁸⁵ Paus., 1, 22, 6 (Rocha-Pereira 1973, 48); Übersetzung: Meyer 1954, 75.

³⁸⁶ Meyer 1954, 559.

³⁸⁷ Paus., 1, 26, 5 (Rocha-Pereira 1973, 59); Übersetzung: Meyer 1954, 80.

³⁸⁸ Daut 1975.

³⁸⁹ Daut 1975, 41-42. 45. 55. 113-118.

³⁹⁰ Clem., prot. 1, 4, 47, 1-8 (Stählin 1972, 35-36); Übersetzung: Stählin 1934, 119-121; Clem., prot. 1, 4, 57, 1-6 (Stählin 1972, 44-45); Übersetzung: Stählin 1934, 133-134; Or., Cels. VIII, 17 (Borret 1969, 212); Übersetzung: Kötschan 1926, 319.

³⁹¹ Ambr., hex. II, 5, 21 (G. Banterle [Hrsg.], Sant' Ambrogio. Opere esegetiche I. I sei giorni della Creazione [Milano 1979] 106); Übersetzung: J. Niederhuber (Hrsg.), Des hl. Kirchenlehrers Ambrosius von Mailand Exameron 1 (Kempten – München 1914) 70.

³⁹² Aug., conf. X, 34, 53 (L. Verheijen [Hrsg.], Sancti Augustini Confessionum Libri XIII. CCSL XXVII [Turnholt 1981] 183); Übersetzung: H. U. v. Balthasar (Hrsg.), Aurelius Augustinus. Die Bekenntnisse (Einsiedeln 1985) 275.

³⁹³ Jo. D., exp. Fid. IV, 16 (Byzantinisches Institut der Abtei Scheyern [Hrsg.], Die Schriften des hl. Johannes von Damaskus 2. Ἐκδοσις ἀκριβῆς τῆς ὀρθοδόξου πίστεως. Expositio Fidei [Berlin – New York 1973] 89); Übersetzung: D. Stiefenhofer (Hrsg.), Des hl. Johannes von Damaskus genaue Darlegung des orthodoxen Glaubens (München 1923) 229.

A.1.a. Maler, Farbe und Kosten

Im Anschluss an die oben erwähnte Stelle in Plinius' „Naturgeschichte“ XXXV, 117 seien hier noch einige Bemerkungen zu den Kosten der Wandmalerei erlaubt. Mielsch erwähnt einen Kostenvorschlag aus Ägypten aus dem 4. Jh., bei dem Farbe und Arbeitszeit gesondert verrechnet wurden, Diokletian hat den Tageslohn der Maler durch ein Edikt mit 75 Denaren festgesetzt³⁹⁴. Je weniger der Maler an Arbeitszeit benötigte, desto niedriger war auch der Preis.

In Pompeji arbeiteten aber meist nicht einzelne Maler, sondern ganze Werkstätten, welche die Dekoration mehrerer Räume ausführten. Getrennt von ihnen arbeiteten die Maler der mythologischen „Tafelbilder“. Der Verputz dazu wurde in einem weiteren Arbeitsgang auf die Wand aufgetragen³⁹⁵. Bei den Malern gab es den Unterschied zwischen dem Maler der allgemeinen Wandmalerei, dem *pictor parietarius*, und dem Maler der „tragbaren“ Malerei, dem *pictor imaginarius*³⁹⁶.

Während in Griechenland die Maler einen hohen sozialen Status genossen und Maler wie Apelles oder Protogenes von den Nachfolgern Alexanders fast wie ihresgleichen behandelt wurden, waren die Künstler bei den Römern gesellschaftlich nicht sehr anerkannt. Eine gewisse Wende ist im 1. Jh. n. Chr. zu bemerken, als zwar die Künstler weiterhin nicht hoch geschätzt wurden, aber der Bedarf an Kunstgütern im privaten Bereich zunahm. So war die soziale Stellung des Wandmalers noch geringer als die des Tafelmalers, wobei einige herausragende Künstlerpersönlichkeiten vereinzelte Ausnahmen darstellten³⁹⁷.

Die Katakombenmaler gehörten vermutlich zur Gruppe der Fossoren. Sie kamen aus den unteren gesellschaftlichen Schichten. Erst im 4.-5. Jh. gehörten sie dem niederen Klerus an³⁹⁸.

Über die verwendeten Farben geben uns tönernen Schüsselchen mit den Farben eines Malers Auskunft, die im zweiten Raum eines Hauses in Pompeji I/9/9 gefunden wurden. Sie werden von der Soprintendenza Archeologica di Pompei unter Inv. 9 649 aufbewahrt. In den Schüsselchen sind Reste blauer, gelber, rosa und grüner Farbe erhalten³⁹⁹.

Auch auf die Aufstellung und Analyse der in Pompeji verwendeten Farben bei S. Augusti sei noch verwiesen, die sich auf die im Archäologischen Nationalmuseum in Neapel und im Antiquarium von Pompeji gelagerten antiken Farben beziehen. Erwähnenswert sind besonders die vielen Abstufungen von Blau und Violett⁴⁰⁰.

A.2. Auswertung

Die antiken nichtchristlichen Autoren haben in Kunstwerken meist den Bezug zur Natur gesehen. Manche weisen vor allem auf die Nachahmung von Farben und Formen hin, andere wollen in einem Kunstwerk auch Charakter und Stimmung des Abgebildeten eingefangen wissen. Die Philosophie sieht die uns begegnende Natur wiederum nur als ein Abbild einer höheren Wirklichkeit. Kunstwerk und Natur sind nur insofern miteinander verbunden, als sich Künstler und Natur auf dieselben *logoi* beziehen. Gerade in der Kunst kommt Schönheit am Klarsten zum Ausdruck.

³⁹⁴ Mielsch 2001, 16.

³⁹⁵ Ebda.

³⁹⁶ Marchese u. a. 1999, 264.

³⁹⁷ Mielsch 2001, 16 und 18.

³⁹⁸ Wilpert 1903, 14; E. Ferguson (Hrsg.), *Encyclopedia of Early Christianity* 1² (New York – London 1997) 436-437 s. v. fossors (P. C. Finney); E. Conde Guerri, *Los “fossores” de Roma Paleocristiana. Estudio iconografico, epistografico y sociol*, *Studi di Antichità cristiana* 23, 1979, 166; Fink – Asamer 1997, 56.

³⁹⁹ Ciarallo – De Carolis 1999, 264.

⁴⁰⁰ S. Augusti, *I colori pompeiani. Studi e Documentazioni* 1, 1967, 17. 39-41. 62. 72. 76 und Taf. V. Taf. VIII.

Eine ganz andere Sichtweise bieten die vor allem von Plinius dem Älteren überlieferten Künstleranekdoten. Die Kunstfertigkeit des Autors wird umso mehr geschätzt, je mehr das Kunstwerk der Wirklichkeit zum Verwechseln ähnlich ist und selbst von Tieren für echt gehalten wird. Auch für Vitruvius Pollio ist die Ähnlichkeit mit der Natur ein wichtiges Kriterium.

Von christlichen Autoren sind uns solche Überlegungen nicht überliefert.

Einen wichtigen Einfluß auf die Ausführung der Malerei hatten aber auch das Niveau des Künstlers sowie die für die Malerei aufgewendete Zeit und Geldmittel.

Man kann also sagen, dass die Darstellungen der antiken Kunst von ihren Zeitgenossen meist im direkten oder indirekten Bezug zur Natur gesehen werden. Also müsste die in der Natur begegnende Hautfarbe von Mann und Frau auch einen Einfluss auf deren Darstellung in Malerei und Mosaik haben.

B. Farbe und Hautfarbe

Dieser Abschnitt soll einen kurzen Überblick über die Hautfarbe von Göttern, mythologischen Gestalten und Menschen in der antiken Literatur aber auch über deren Bedeutung bieten.

B.1. Farbe und Hautfarbe in der Antike

Über die antike Bedeutung der Farben lehrt uns die Schrift „DE COLORIBUS“ (Περὶ χρομάτων), die einem anonymen Bearbeiter zuzuschreiben ist, welcher sich der Gedanken Aristoteles', Theophrasts und Stratons bediente⁴⁰¹.

So lesen wir dort, dass die Erde von Natur aus weiß ist und erst als Folge einer „Einfärbung“ bunt erscheint. Es gibt vier Grundfarben, die andern entstehen durch Vermischung der Farben untereinander. Finsternis ist das Fehlen des Lichtes⁴⁰².

Einen guten Überblick über die Bedeutung und Einsetzung von Farbe in der Antike bietet der Artikel von A. Hermann „Farbe“ in RAC 7⁴⁰³, von dem hier einige Aspekte vorgestellt werden: Die Farbe der Götter in ihrer Darstellung hängt von der jeweiligen Situation und ihrer Funktion ab. Schwarz und Weiß wird bei Schicksalsgöttern verwendet, Himmels- und Lichtgötter sind weiß. Weiß und rot erscheint Eros, die Göttinnen haben oft einen rotschimmernden Teint. Schwarz ist die Farbe der Götter der Unterwelt⁴⁰⁴. Die Menschen haben ursprünglich weiße Hautfarbe, so ist auch der Mann ursprünglich weiß. Eine dunkle Haut charakterisiert Äthiopier und Ägypter, ihre dunkle Haut wird auf deren Verbrennung durch die Sonne zurückgeführt⁴⁰⁵. Aber schon in der Odyssee wird die Schwärze des

⁴⁰¹ Wöhrle 1999, 49.

⁴⁰² Arist., Col. 1, 791a (Ferrini 1999, 62); Übersetzung. Wöhrle 1999, 11.

⁴⁰³ RAC 7.

⁴⁰⁴ RAC 7, 391-392; Hom. Hymni 31,6 (M. L. West [Hrsg.], Homeric Hymns. Homeric Apocrypha. Lives of Homer [Cambridge 2003] 214); E. Tr. 846-847 (J. Diggle [Hrsg.], Euripidis Fabulae 2 [Oxford 1981] 220); Stat. Theb. 6, 376 (A. Klotz [Hrsg.], P. Papini Stati. Thebais² [Leipzig 1973] 212); Stat. Silv. 3, 3, 21. 4, 3, 146 (D. R. S. Bailey [Hrsg.], Statius Silvae [Cambridge 2003] 200. 264); Catul. 64, 307-309 (G. B. Pighi [Hrsg.], Il libro di Gaio Valerio Catullo e i frammenti dei „poeti nuovi“ [Torino 1974] 250); Nonn. D. 35, 249 (H. Frangoulis – B. Gerland [Hrsg.], Nonnos de Panopolis. Les Dionysiaques 12 [Paris 2006] 57); weitere Zitate finden sich bei der angegebenen Primärliteratur.

⁴⁰⁵ RAC 7, 393-394; A. Pr. 808 (M. L. West [Hrsg.], Aeschyl. Tragoediae cum incerti poetae Prometheus [Stuttgart 1990] 444; Pl. R. 556 D 23 (J. Adam [Hrsg.], The Republic of Plato 2 [Cambridge 1965] 232).

Mannes gelobt⁴⁰⁶. In der Poesie erscheinen Jünglinge weiß und rot, der Mann im reifen Alter ist rot, dem Alter wiederum fehlt das Rot⁴⁰⁷.

Wichtige Hinweise zum antiken Hautfarbenverständnis gibt uns die aristotelische Schrift „PHYSIOGNOMONIA“ (Φυσιγνωμονία), die zumindest in ihren grundlegenden Anregungen auf Aristoteles zurückgeht und um 300 v. Chr. entstanden ist⁴⁰⁸.

Anfangs wird festgestellt, dass der Geist einerseits vom Körper abhängig ist und nicht für sich allein besteht, andererseits aber auch der Körper von seelischen Vorgängen beeinflusst wird⁴⁰⁹. Folgerichtig wird „Hitzigen und Heißblütigen“ eine kräftige Hautfarbe als Kennzeichen zugewiesen, eine weißrote, glatte Haut dient als Zeichen der Begabung⁴¹⁰.

Der Mutige hat eine ziemlich stumpfe Hautfarbe am Körper, der Feigling ist blass im Gesicht⁴¹¹. Während also den Begabten ein weißroter und reiner Körper kennzeichnet, ist der Unverschämte an einer rötlichen, blutunterlaufenen Farbe zu erkennen⁴¹². Der Verbitterte hat ein grinsendes Gesicht von dunkler Farbe, der Ungestüme und der Schmäh süchtige ein rötliches, der Mitleidige⁴¹³ und der Lüsterne ein helles⁴¹⁴.

Grundsätzlich muss man bei der Beurteilung der Gattung der Lebewesen zwischen der männlichen und der weiblichen Erscheinungsform unterscheiden⁴¹⁵. Es folgen weitere Hinweise zur Interpretation der Hautfarbe: Die sehr schwarze Farbe zeugt von Feigheit, als Beispiel werden die Äthiopier angeführt, aber auch die sehr weiße Farbe, wofür Frauen als Beispiel stehen⁴¹⁶. Dass Feiglinge von blasser und erregter Hautfarbe sind, wird nochmals wiederholt⁴¹⁷. Die Hautfarbe der Schnellen ist rot, weil alles Leibliche sich bei Bewegung erwärmt und rot wird⁴¹⁸.

Es scheint also, dass Männer nicht vor allem wegen ihres Geschlechtes rotbraun und Frauen weiß sind, sondern wegen ihrer geschlechtsspezifischen Charakterzuschreibungen.

Interessant ist auch, dass in dem oben schon erwähnten Werk „de coloribus“ die Entstehung der Haarfarbe auf Feuchtigkeit und Trockenheit zurückgeführt wird: Weiß wird auf Trockenheit zurückgeführt, Schwarz auf „gealterte Feuchtigkeit“. Rot, Gelb und Grau wurden im Trockenprozess unterbrochen⁴¹⁹.

Auch in „De Physiognomonia Liber“ des POLEMONIS VON LAODICEA (88-145 n. Chr.) sind wichtige Hinweise für das antike Verständnis von Hautfarbe zu finden. Dieses Werk ist von der vorher genannten aristotelischen Schrift „Physiognomonia“ beeinflusst und in der arabischen Version des Codex Leidensis 1206 sive 198 erhalten⁴²⁰.

Im Kapitel 36 wird über die Farbe des ganzen Körpers berichtet. Die schwarze Farbe zeugt von Furchtsamkeit, lang andauernder Sorge und Wehmut. Menschen mit schöner weißer bis geröteter Hautfarbe neigen zu Kühnheit und Zorn, Rötung an Körper und Gesicht zeigt List und große Denkkraft an. Die weiße Farbe ist ein Zeichen der Gebrechlichkeit. Gelbe

⁴⁰⁶ RAC 7, 394; Hom. Od. 16, 175 (A. Hoekstra [Hrsg.], Omero. Oyssea 4⁸ [Milano 2007] 134).

⁴⁰⁷ RAC 7, 399; Ov. Met. 3, 420-424 (W. S. Anderson [Hrsg.], Ovid's Metamorphoses. Books 1-5 [Norman-Oklahoma 1997] 98); Quint. Inst. 11, 1, 31-32 (L. Radermacher [Hrsg.], M. Fabi Quintiliani Institutionis oratoriae libri XII 2 [Leipzig 1959] 299-300).

⁴⁰⁸ Vogt 1999, 197.

⁴⁰⁹ Arist., Phgn. A, 1, 805a (Hett 1955, 84); Übersetzung: Vogt 1999, 1.

⁴¹⁰ Arist., Phgn. A, 2, 806b (Hett 1955, 92); Übersetzung: Vogt 1999, 14.

⁴¹¹ Arist., Phgn. A, 3, 807b (Hett 1955, 98); Übersetzung: Vogt 1999, 16.

⁴¹² Arist., Phgn. A, 3, 807b (Hett 1955, 98); Übersetzung: Vogt 1999, 17.

⁴¹³ Arist., Phgn. A, 3, 808a (Hett 1955, 102 u. 104); Übersetzung: Vogt 1999, 18.

⁴¹⁴ Arist., Phgn. A, 3, 808b (Hett 1955, 104); Übersetzung: Vogt 1999, 19.

⁴¹⁵ Arist., Phgn. B, 5, 809a (Hett 1955, 108); Übersetzung: Vogt 1999, 22.

⁴¹⁶ Arist., Phgn. B, 6, 812a (Hett 1955, 124 u. 126); Übersetzung: Vogt 1999, 27.

⁴¹⁷ Arist., Phgn. B, 6, 812a s.o.

⁴¹⁸ Arist., Phgn. B, 6, 812a (Hett 1955, 126); Übersetzung: Vogt 1999, 27-28.

⁴¹⁹ Arist., Col. VI, 797a (Ferrini 1999, 90); Übersetzung: Wöhrle 1999, 21.

⁴²⁰ E. C. Evans, Physiognomics in the Ancient World, TransactAmPhilosSoc 59, 1969/5, 11-14; Hoffmann 1994, 63.

Hautfarbe, wenn sie nicht von einer Krankheit hervorgerufen wird, ist ein Hinweis für geringen Eifer, Angst, Jähzorn und langes Reden⁴²¹.

Das 37. Kapitel geht auf die Farbe des Brustkorbs ein. Rote Farbe zeigt den Zorn an, ebenso sichtbare Blutgefäße an Hals und Schläfen. Röte weist gleichzeitig auf Scharfsinn und Schamlosigkeit hin⁴²².

Im 38. Kapitel wird die Farbe des Gesichtes erläutert. Wem sich das Gesicht vorübergehend rötet, der besitzt Schamgefühl. Wenn jemand durch die Sonne rote Wangen hat, liebt er den Rausch und den Wein⁴²³.

Leider überliefert uns diese Schrift nur die Hautfarben und die daraus ablesbaren Charaktereigenschaften und Gefühle, nicht aber, ob sie besonders den Frauen oder den Männern zuzuordnen sind.

Hier sei noch auf eine Untersuchung von P. Hannah hingewiesen. In „The cosmetic use of red ochre (miltos)“⁴²⁴ geht er auf die Rotfärbung der Männer ein. Wie die Schriften Xenophons und Platons zeigen, haben sich Männer mit einem rötlichen Öl eingeschmiert, um rötlicher zu erscheinen. Das galt nicht nur für fremde Völker, sondern auch für Griechen. „Richtige“ Männer waren sonnengebräunt und schwitzten. Männer, die sich künstlich färbten, wurden allerdings verachtet. Ausnahmen bildeten geschminkte Schauspieler und Männer, die in der Dionysos-Prozession als Satyren auftraten⁴²⁵.

Dieser Artikel und die „physiognomonía“ zeigen, dass die rotbraune Farbe der Männer auf Wandgemälden vor allem rot erscheinen soll.

In „The Colours of desire and death. Colour terms in Bions Epitaph on Adonis“ zeigt A. Fountoulakis⁴²⁶, wie das Zunehmen und Abnehmen der männlichen Lebenskraft auch in der Literatur durch Farbe und Farbwechsel beschrieben wird. Wenn in dem im Titel genannten Werk Adonis seine männliche Schönheit verlässt, wird er weiß. Der Autor weist darauf hin, dass seit Homers „Odysseus“ Weiß ein Zeichen weiblicher Schönheit ist. Wenn Athena Odysseus Aussehen verjüngt, wird er dunkler, wenn sie Penelope verjüngt, wird sie weiß. Allerdings kommt auch den „handsome young men“ die weiße Hautfarbe zu⁴²⁷.

Den „weißen Caesar“ thematisiert J. H. Dee in „Black Odysseus, white Caesar. When did ‚white people‘ become ‚white‘?“⁴²⁸. Er bezieht sich hier auf Sueton und Plutarch, die Caesar als „weiß“ beschreiben. Die Griechen und Römer haben sich grundsätzlich als weiße Menschen gesehen, die Männer werden aber oft als „dunkel“ dargestellt⁴²⁹.

Ein interessanter Beitrag über die Hautfarbe Weiß in der römischen Literatur ist J. Clarkes „Color sequences in Catullus ‚Long Poems‘“⁴³⁰. Er weist darauf hin, dass Farben nicht nur einen visuellen Effekt beschreiben, sondern auch eine tiefere Bedeutung haben. Wenn z.B. in dem im Titel angeführten Werk Hymen im Kostüm einer Braut weiße Füße hat und die Braut selbst ein weißes Gesicht, so steht die Farbe Weiß hier für Unschuld. Wenn Attis sich nach seiner Kastration in eine Frau verwandelt, so zeigt sich das an seinen schneeweißen Händen. Wenn Ariadne mit „weißer Brust“ nach Theseus Ausschau hält, so ist mit Weiß die Kälte des Marmors zu assoziieren. Wenn Theseus weiße Füße hat, so ist jegliche menschliche Wärme und Regung von ihm gewichen⁴³¹.

⁴²¹ Polem. Phgn. 36 (Hoffmann 1994, 245); Übersetzung: Hoffmann 1994, 244.

⁴²² Polem. Phgn. 37 (Hoffmann 1994, 245); Übersetzung: Hoffmann 1994, 244.

⁴²³ Polem. Phgn. 38 (Hoffmann 1994, 247); Übersetzung: Hoffmann 1994, 246.

⁴²⁴ Hannah 2004.

⁴²⁵ Hannah 2004, 100-101.

⁴²⁶ Fountoulakis 2004.

⁴²⁷ Fountoulakis 2004, 110-111.

⁴²⁸ Dee 2004.

⁴²⁹ Dee 2004, 157-161.

⁴³⁰ Clarke 2004.

⁴³¹ Clarke 2004, 122-123.

Zur Verwendung weißer Farbe für die Darstellung von Frauen gibt es auch bei PLINIUS eine bemerkenswerte Stelle. Im 35. Buch der Naturkunde schreibt er, dass die „sog. Ringfarbe“ weiß ist und weiblichen Gestalten ein leuchtendes Aussehen verleiht⁴³².

Dass die weiße Hautfarbe sehr begehrt, aber nicht immer natürlich war, bestätigt OVID in seiner „Liebeskunst“ (Ars amatoria). So schreibt er über Kreide als ein Mittel zum Weißen der Haut und über künstlich gerötete Wangen⁴³³. Asche wird zum Rahmen der Augen verwendet⁴³⁴. Er empfiehlt, der verehrten Frau beim Schminken nicht zuzuschauen⁴³⁵, außerdem ist ja nicht nur das Gesicht weiß⁴³⁶.

In der „Liebeskunst“ schreibt er auch über den dunklen Mann: Als Beispiele führt er Hippolytus an, der – obwohl ungepflegt – von Phaedra geliebt wurde. Den „Waldmenschen“ Adonis liebten sogar die Götter. Der männliche Körper soll sauber, aber gebräunt sein⁴³⁷.

Einige Hinweise zur Hautfarbe, wenn auch bei Darstellungen auf Gemälden, finden wir bei PHILOSTRATOS DEM ÄLTEREN in den oben angeführten „Bildern“. Als er ein Kind durch eine private Galerie in Neapel führt weist er bei einem Bild mit Perseus auf Andromeda hin. Sie ist schön, weil sie unter Äthiopiern weiß ist⁴³⁸.

Bei einem Bild, auf dem Herakles mit Antaios ringt, beschreibt er dessen hochrotes Gesicht mit geschwellenen Adern⁴³⁹.

Als er zum Bild der Palaistra, der Tochter des Hermes, kommt, erzählt er deren Geschichte: Sie war die Erfinderin des Ringkampfes. Nichts Weibliches hat ihr gefallen, sie wollte keine weißen Arme. Sie bat Helios um eine Farbe und bekam von ihm Braun geschenkt⁴⁴⁰.

An dieser Stelle sei noch auf M. A. Eaverlys Artikel „Colour and gender in ancient painting. A pan-mediterranean approach“⁴⁴¹ verwiesen. Sie rät, das Phänomen der dunklen Männer und hellen Frauen nicht nur in Griechenland isoliert zu erforschen, sondern alle am Mittelmeer liegenden Kulturen miteinzubeziehen. Weiters hat sie Zweifel an der Theorie, dass die Männer deswegen dunkler seien, weil sie „outdoor“, die Frauen aber „indoor“ waren. Die griechische Vasenmalerei zeigt z. B. auch helle Frauen außerhalb des Hauses. Und letztendlich warnt sie davor, die Hautfarbe in der Kunst als Abbildung der Realität zu sehen. Es handelt sich gemäß ihrer Ansicht um Darstellungen, die für den männlichen Betrachter geschaffen wurden⁴⁴².

Meiner Meinung nach ist das Umfeld des Mittelmeerraumes sicher zu beachten. Dass Wandgemälde nicht exakt die Wirklichkeit abbilden, sondern auch gesellschaftliche Konventionen und Ideale in die Darstellung einbeziehen, ist sicher wichtig – aber warum nur für den männlichen Betrachter?

B.2. Farbe und Hautfarbe in der Bibel und bei den Kirchenvätern

Als Einführung sei wieder kurz auf den Artikel „Farbe“ von A. Hermann in RAC 7 zurückgegriffen⁴⁴³.

⁴³² Plin., HN. XXXV, 48,30 (König – Winkler 1987,44); Übersetzung: 45.

⁴³³ Ov., am. 3, 199-201 (Holzberg 1991,126); Übersetzung: 127.

⁴³⁴ Ov., am. 3, 204-205 (Holzberg 1991,126); Übersetzung: 127.

⁴³⁵ Ov., am. 3, 227 (Holzberg 1991,128); Übersetzung: 129.

⁴³⁶ Ov., am. 3, 309-310 (Holzberg 1991,134); Übersetzung: 135.

⁴³⁷ Ov., am. 1, 511-513 (Holzberg 1991, 142); Übersetzung: 143.

⁴³⁸ Philostr., im. 1, 29, 3 (Schönberger 1968, 164); Übersetzung: 165.

⁴³⁹ Philostr., im. II, 21, 3 (Schönberger 1968, 238); Übersetzung: 239.

⁴⁴⁰ Philostr., im. II, 32, 3 (Schönberger 1968, 264); Übersetzung: 265.

⁴⁴¹ Eaverly 1998.

⁴⁴² Eaverly, 1998, 5-6.

⁴⁴³ RAC 7.

Im Alten Testament fehlt ursprünglich das Wort für „Farbe“, da sie nur als Hülle gesehen wird⁴⁴⁴. Der ideale menschliche Körper ist rot und weiß, diese Farben drücken Gesundheit und Vornehmheit aus. Sonnenverbrannt sind vor allem Hirten und Bauern. Das Alte Testament kennt aber auch das Verfärben des Gesichtsausdruckes durch Gefühlsbewegungen, z. B. durch Erröten oder Erblassen⁴⁴⁵.

In der israelitischen Symbolik steht Schwarz für Unheil und Verderben, Weiß für göttliches Licht und Läuterung. Scharlachrot symbolisiert Sünde, Zorn und Leidenschaft⁴⁴⁶. Im Neuen Testament kommen Farben selten vor, ein seltenes Beispiel ist das leuchtend weiße Gewand bei der Verklärung Christi in Mt. 17, 2⁴⁴⁷. In der christlichen Symbolik steht Weiß für Reinheit und Bekenntum. Rot ist die Farbe der Blutes, der Sünde, aber auch des Martyriums und der himmlischen Königsherrschaft⁴⁴⁸.

Hier seien zunächst eine jüdische und einige frühchristliche Interpretationen der Erschaffung von Mann und Frau vorgestellt. Sie können uns etwas über die Hautfarbe, aber auch über die Relevanz bzw. Irrelevanz einer farblichen Unterscheidung der Körper von Mann und Frau sagen.

Es werden nun einige Stellen aus den „Jüdischen Altertümern“ (Ιουδαϊκῆς ἀρχαιολογία) des JOSEPHUS FLAVIUS erläutert. Zunächst berichtet er, wie der Mensch aus Staub und Erde gemacht wurde und Gott ihm Geist und Seele einhauchte⁴⁴⁹. Schließlich erklärt er die Bedeutung von „Adam“ etymologisch: Adam wurde nach dem hebräischen Wort für „Rot“ benannt, da er aus roter Erde, welche die jungfräuliche und wahre Erde ist, geschaffen wurde⁴⁵⁰. Hier haben wir also bei Adam dieselbe Farbe Rot wie bei den Männern der klassischen Antike.

PHILO VON ALEXANDRIEN schließt in „Über die Erschaffung des Kosmos nach Mose“ (Περὶ τῆς κατὰ Μουσεῖα κοσμοποιίας) aus der Erschaffung des Leibes des ersten Menschen aus etwas Geschaffenem, nämlich aus Lehm, und der Einhauchung des Geistes von Gott in diesen Leib auf die Sterblichkeit des Leibes und die Unsterblichkeit der Seele⁴⁵¹. Gott hat zur Schaffung des Menschen nicht irgendeinen, sondern den besten Lehm genommen⁴⁵². So ist der erste Mensch „schön und gut“ (καλός καὶ ἀγαθός)⁴⁵³, ein Terminus, mit dem sich auch schon die griechische Aristokratie zur Zeit der großen Kolonisation bezeichnet hat⁴⁵⁴.

In „Fragen und Antworten zur Genesis“ beschäftigt sich Philo von Alexandrien u. a. mit der Frage, warum die Frau nicht wie die anderen Tiere und der Mann aus Erde geformt wurde⁴⁵⁵. Zu Gen. 2, 23 schreibt er, dass der Mann auch hätte zweifeln können, dass ein so wundervolles und liebliches Geschöpf wie die Frau aus Knochen, formlosem Fleisch und anderen qualitätslosen Dingen entstehen kann. Doch weil Gott sie geschaffen hat, ist es glaubwürdig⁴⁵⁶.

⁴⁴⁴ RAC 7, 376.

⁴⁴⁵ RAC 7, 378-379; 1 Sam. 16, 12; Hld. 1, 57; Hld. 5, 10; 2. Kön. 22; Jer. 30,6; Jes. 19,9; Jes. 29,2; Dan. 7,9.

⁴⁴⁶ RAC 7, 381; Sach. 6, 27; Dan. 11, 35; Jes. 1,18; Dan 7, 9 nach LXX; Jos. 1, 18; Jos. 6, 8, Ez. 27, 71.

⁴⁴⁷ RAC 7, 413.

⁴⁴⁸ RAC 7, 430; Offb. 6, 12; Offb. 19, 13.

⁴⁴⁹ J., AJ. II, 2 (H. St. J. Thackeray [Hrsg.], Josephus IV. Jewish Antiquities. Books I-IV [London 1957] 16, II/2/34).

⁴⁵⁰ J., AJ. II, 2 : Thackeray 1957, 16; *πυρρόν* steht hier für rot; Übersetzung: L. H. Feldman (Hrsg.), Flavius Josephus. Translation and commentary 3. Judean Antiquities 1-4 (Leiden – Boston – Köln 2000) 12-13/34.

⁴⁵¹ Philo, op. 46, 134-135 (Colson 1949, 106); Übersetzung: 107.

⁴⁵² Philo, op. 47, 137 (Colson 1949, 108); Übersetzung: 109.

⁴⁵³ Philo, op. 47, 136 (Colson 1949, 108); Übersetzung: 109.

⁴⁵⁴ Wolski 2000, 136.

⁴⁵⁵ Philo, Questions and answers of Genesis 27 (Marcus 1953, 16). Da dieses Werk heute nur in einer alt-aramäischen Version vorliegt, wird in dieser Arbeit von einer englischsprachigen Übersetzung ausgegangen; siehe: Loeb 1953, V.

⁴⁵⁶ Philo, Questions and answers of Genesis 28 (Marcus 1953, 17).

Bei der Antwort die Frage Gen. 4, 1b betreffend streicht er heraus, dass Gott kein Instrument sondern eine Ursache ist⁴⁵⁷.

Kommen wir nun zu den Kirchenvätern: ORIGENES weist in seiner Homilie zu Exodus (Homilia in Exodum) über Gen. 2,23 darauf hin, dass der Mensch zur Frau zwar „Bein von meinem Bein“ und „Fleisch von meinem Fleisch“ sagt, aber nicht „Seele von meiner Seele“, obwohl sie der beste Teil des ganzen Menschen ist⁴⁵⁸.

Diese Stelle veranlasst AUGUSTINUS in „Zwei Bücher über die Genesis gegen die Manichäer“ (De Genesi contra Manichaeos) zu folgenden Überlegungen: „Bein von meinem Bein“ meint die Stärke, „Fleisch von meinem Fleisch“ das Temperament. Dann gibt er zu bedenken, dass das hebräische Wortspiel nicht ins Lateinische übersetzt werden kann, lässt sich dann aber auf das Wortspiel „vir“ und „virago“ ein⁴⁵⁹.

JOHANNES CHRYSOSTOMUS deutet in seinen „Homilien zu Genesis“ (In Genesim) den Namen „Eva“ als „Leben“, da sie die Mutter aller Lebenden ist. In ebendieser 18. Homilie weist er auch auf die prophetische Gnade hin, mit der er die Frau erkannte, da er sie ja durch den Schlaf nicht kannte⁴⁶⁰.

Auf diese prophetische Gabe weist auch CLEMENS VON ALEXANDRIEN in seinen „Teppichen“ (Stromateis) hin. Schon vor den Propheten und der Gesetzgebung hat Adam bei der Benennung der Lebewesen geweissagt⁴⁶¹.

Diese Stellen zeigen uns, dass also die „Identität“ des Fleisches bei Adam und Eva für die Kirchenväter sehr wichtig ist. Möglicherweise ist das auch einer von vielen Gründen, sie z. B. in der Katakombenmalerei mit der gleichen Hautfarbe darzustellen?

Eine weitere wichtige Quelle ist das Hohelied, in dem einige interessante Stellen mit Farbbezeichnungen für die Haut vorkommen. In Hld. 1, 5 ist zu lesen: „Braun bin ich, doch schön, ihr Töchter Jerusalems, wie die Zelte von Kedar, wie Salomons Decken.“⁴⁶²

Ein wichtiger Kommentar zum Hohelied stammt von GREGOR VON NYSSA, nämlich „Ἐξήγησις τοῦ αἵματος τῶν αἱματῶν“. Die schwarze Hautfarbe von Hld. 1, 5 sieht er als Schwärze der Sünde und der Finsternis. Doch „die Geradheit“ hat die Sprecherin durch die Liebe wieder schön gemacht. Mit der Geradheit ist wohl Christus gemeint, denn es heißt weiters, dass er den Schmutz der Sünden auf sich übertrug und der Sprecherin Anteil an seiner Reinheit gab. Später wird nochmals bekräftigt, dass die Schwärze eine Folge des früheren Lebens ist⁴⁶³.

Ähnlich interpretiert diese Stelle auch ORIGENES in seinen „Homilien zum Hohelied“ (Homiliae in Canticum Cantorum): Die Sprecherin ist schwarz, weil sie noch nicht von den Sünden gereinigt ist, sie wurde noch nicht durch die Erlösung gewaschen. Aber sie bleibt nicht dunkel, sie wird weiß⁴⁶⁴. Etwas später lässt er in „Commentarium in Canticum Cantorum“ die Braut sagen, dass sie noch nicht von der Lehre der Väter

⁴⁵⁷ Philo, Questions and answers of Genesis 58 (Marcus 1953, 36).

⁴⁵⁸ Or., hom. 1 in ex. 3 (M. Borret [Hrsg.], Origéné. Homélie sur l'Exode. Origènes in Exodum. SC 321 [Paris 1985] 50, Homilia 1/3/19-27); Übersetzung: R. E. Heine (Hrsg.), Origen. Homilies on Genesis and Exodus. The Fathers of the Church 71 (Washington 1982) 231-232.

⁴⁵⁹ Aug., Gen. C. Man. 1,13 (D. Weber [Hrsg.], Sancti Augustini opera. De Genesi contra Manichaeos. CSEL XIII [Wien 1998] 139-140, 13/18); Übersetzung: R. J. Teske (Hrsg.), Saint Augustine. On Genesis. "Two Books on Genesis against the Manichees" and "On the literal interpretation of Genesis" an unfinished book. The Fathers of the Church 84 (Washington 1991) 18.

⁴⁶⁰ Chrys., hom. 18 in Gen. 148, 1-3 (PG 53 [1859] 148-150) Leider war mir keine bessere Ausgabe zugänglich; Übersetzung: R. C. Hill (Hrsg.), Saint John Chrysostom. Homilies on Genesis 18-45. The Fathers of the Church 82 (Washington 1990) 3-4.

⁴⁶¹ Clem., str. 1, 135 (M. Caster [Hrsg.], Clement d'Alexandrie. Les Stromates I [Paris 1953] 144, 1/135/3); Übersetzung: Stählin 1936, 115.

⁴⁶² Die Bibel 1980, 733.

⁴⁶³ Gr. Nyss., hom. 2 in cant. 46-47 (Dünzl 1994, 164); Übersetzung: 165.

⁴⁶⁴ Or., hom. 1 in cant. 6 (Rousseau 1966, 86); Übersetzung: Lawson 1956, 275.

erleuchtet und deswegen schwarz ist. Schwarz ist sie als Äthiopierin und wegen ihrer niederen Herkunft⁴⁶⁵.

In diesem Sinne schreibt auch AMBROSIIUS VON MAILAND in „Über die Sakramente. Über die Mysterien“ (De sacramentis de mysteriis): Sie ist schwarz wegen der „Gebrechlichkeit“ und der Sünde, schön wegen der Gnade und des Glaubens⁴⁶⁶.

Eine teilweise farbliche Beschreibung des Körpers gibt es auch in Hld. 4, 3: In einer poetischen Beschreibung verschiedener Körperteile heißt es unter anderem: „Rote Bänder sind deine Lippen; lieblich ist dein Mund. Dem Riss eines Granatapfels gleicht deine Schläfe hinter dem Schleier⁴⁶⁷.“

Das „Scharlachrot“ deutet GREGOR VON NYSSA als das Blut der Erlösung⁴⁶⁸.

In Hld. 5, 10 geht es dann ausdrücklich um die Hautfarbe: „Mein Geliebter ist weiß und rot, ist ausgezeichnet vor Tausenden⁴⁶⁹.“

GREGOR VON NYSSA bemerkt zu „weiß und rot“, dass diese Farben die „Eigenart“ des Fleisches, also die natürliche Beschaffenheit des Leibes andeuten. Weiß bedeutet Fleisch, Rot bedeutet Blut⁴⁷⁰.

In „Über die Jungfrauen“ (De virginibus) schreibt AMBROSIIUS, dass diese Farben im Bezug auf die Christen eine eigene Bedeutung haben. „Blendend Weiß“ steht für den Abglanz des Vaters, „Rot“ für den Sohn der Jungfrau⁴⁷¹.

Schwarz wird von den Vätern also vor allem mit Dunkel und Sünde interpretiert, Weiß und Rot sind die natürlichen Farben von Haut und Blut, wobei Weiß auch für Herrlichkeit stehen kann.

Was schreiben nun die Kirchenväter zu der natürlichen Hautfarbe der Menschen außerhalb der Bibel?

TERTULLIAN weist jegliche Kosmetik zurück. In „Über den weiblichen Putz“ (De cultu feminarum) schreibt er: Wer sich die Haut mit Salben einreibt und die Wangen mit Schminke entstellt, zeigt, dass ihm die Geschöpfe Gottes nicht gefallen und bekrittelt somit den Schöpfer und sich selbst. Aber es geht um die rechte Weise: Natürlich soll man sein Aussehen nicht verwildern lassen, Schmutz und Unsauberkeit sind zu vermeiden⁴⁷².

Eine reiche „Fundgrube“ zu diesem Thema ist der „Erzieher“ (Παιδαγωγός) des CLEMENS VON ALEXANDRIEN. So schreibt er, dass jeder Mensch, in dem der „logos“ wohnt, Gott ähnlich wird und schön ist. Dieser will sich deshalb nicht künstlich schön machen, da er die wahre Schönheit ist⁴⁷³.

Übertrieben geschmückte Frauen vergleicht er mit ägyptischen Tempeln, die außen geschmückt sind, doch im Inneren wie ein Wiesel oder ein Krokodil sind⁴⁷⁴. Er beschreibt auch die mit „abergläubischer Verehrung“ erfüllten Liebhaber, die sich von mit Goldschmuck beladenen Frauen, die ihre Locken kräuseln, die Backen färben und die

⁴⁶⁵ Or., comm. in cant. II, 1, 4-6 (L. Brésard – H. Cronzel [Hrsg.], Origène. Commentaire sur le Cantique des Cantiques I. SC 137 [Paris 1991Y] 262-264) ; Übersetzung: Lawson 1956, 92-93.

⁴⁶⁶ Ambr., myst. 7, 35 (J. Schmitz [Hrsg.], Ambrosius. De sacramentis de mysteriis. Über die Sakramente. Über die Mysterien [Freiburg i. Br. 1990] 239) ; Übersetzung: 231.

⁴⁶⁷ Die Bibel 1980, 735.

⁴⁶⁸ Gr. Nyss., in cant. 7, 229 (Dünzl 1994, 436); Übersetzung: 437.

⁴⁶⁹ Die Bibel 1980, 736.

⁴⁷⁰ Gr. Nyss., hom. 13 in cant. 387-388 (Dünzl 1994, 690. 692); Übersetzung: 691. 693.

⁴⁷¹ Ambr., virg. 1,8,46 (E. Cazzangia [Hrsg.], S. Ambrosii Mediolanensis episcopi. De virginibus libri tres [Torino 1948]24); Übersetzung: J. Niederhuber (Hrsg.), Der hl. Kirchenlehrers Ambrosius von Mailand Pflichtenlehre und ausgewählte Kleinschriften (Kempten – München 1917) 335.

⁴⁷² Tert., cult. fem. II, 5, 1-2 (M. Turcan [Hrsg.], Tertullien. La toilette des femmes. De cultu feminarum. SC 173 [Paris 1971] 110 und 112); Übersetzung: S. Isetta (Hrsg.), L'eleganza delle donne. De cultu feminarum (Firenze 1986) 99. 101.

⁴⁷³ Clem., paed. 3,1, 5 (Stählin 1972, 236); Übersetzung: Stählin 1934 P, 136.

⁴⁷⁴ Clem., paed. 3, 2, 4 (Stählin 1972, 237-238); Übersetzung: Stählin 1934 P, 137.

Augenbrauen anmalen, beeindrucken lassen⁴⁷⁵. Auch auf die schädlichen Nebenwirkungen von Salben und Schminke wird hingewiesen: Die giftigen Mittel schädigen die Haut, verweichlichen den Körper, zerstören die Schönheit und machen leicht empfänglich für Krankheiten⁴⁷⁶. Wichtiger ist die Schönheit der Seele, darum sollen Frauen sich nicht einschmieren⁴⁷⁷. Übermäßige bunte Bemalung wird mit Hautausschlag assoziiert⁴⁷⁸.

Das heißt aber nicht, dass CLEMENS ein Gegner von Schönheit ist. Gute Gesichtsfarbe ist das Ergebnis eines ruhigen Pulses und guter Gesundheit⁴⁷⁹. Man soll sich um die Schönheit des Körpers bemühen, die sich in den Proportionen und der Hautfarbe zeigt. Gesundheit ist die geschickteste Schönheitskünstlerin, auch auf die Ernährung soll man achten⁴⁸⁰.

Einen Hinweis über den Zusammenhang von Seele und Schönheit des Körpers finden wir im „Traktat über des Johannesevangelium“ (In Iohannis evangelium tractatus) bei AUGUSTINUS: Gott bringt die Seele hervor, diese ist die Zierde des Leibes. Nur durch die Seele wird der Leib liebenswürdig⁴⁸¹.

Das Quellenstudium bestätigt, dass als „christliche“ Hautfarbe die natürliche, gesunde gesehen wird.

C. Auswertung

Sowohl Göttern als auch Menschen wird nicht a priori eine Farbe zugeschrieben. Schon den Göttern kommen je nach Situation und Funktion ihres Auftretens unterschiedliche Farben zu. Der Mensch ist ursprünglich weiß, fremde Völker haben – auch durch äußere Einflüsse wie die Sonne bedingt – eine andere Hautfarbe.

Dass die verschiedenen Färbungen der Haut des „weißen“ Menschen mit dessen Charakter, Bewegung, aber auch mit Hitze und Kälte sowie Feuchtigkeit zu tun haben lehrt die aristotelische Schrift „De coloribus“. So sind die unterschiedlichen Hautfarben bei Mann und Frau das Ergebnis ihrer unterschiedlichen, geschlechtsspezifischen Charaktere.

In der antiken Literatur begegnet auch der Wechsel von Hautfarbe beim Nachlassen der Kräfte oder wenn sich der Held oder die Heldin in ein Wesen des anderen Geschlechts verwandeln. Ovid wiederum macht sich über Frauen lustig, die sich mit Kreide die Haut heller machen. Der Mann wiederum soll braun sein.

Philostratos der Ältere beschreibt bei zwei Bildern die „klassische“ Hautfarbe der Dargestellten bzw. deren Wandel.

Auch das Alte Testament kennt den Wechsel der Gesichtsfarbe als Ausdruck der Leidenschaft. Im Neuen Testament haben vor allem Rot und Weiß eine symbolische Konnotation.

Josephus Flavius deutet den Namen „Adam“ als „Rot“. Die Kirchenväter streichen vor allem die Herkunft „von einem Fleisch“ der Stammeltern Adam und Eva heraus, gehen aber auf keine Details wie die Hautfarbe ein. Einzig den Hinweis „schön und gut“ finden wir noch über den ersten Menschen.

Bei der Interpretation der Kirchenväter von Hld. 1, 5 wird die braune Farbe auch ethnologisch gedeutet, sie steht aber vor allem für die Beschmutzung durch die Sünde und für das Fehlen der Erleuchtung. Rot in Hld. 5, 10 wird als Farbe des Blutes oder des „Sohnes der Jungfrau“ interpretiert, Weiß als Farbe des Fleisches oder als „Abglanz des Vaters“.

⁴⁷⁵ Clem., paed. 3, 2, 5 (Stählin 1972, 238); Übersetzung: Stählin 1934 P, 138.

⁴⁷⁶ Clem., paed. 3, 2, 6 (Stählin 1972, 238-239); Übersetzung: Stählin 1934 P, 140.

⁴⁷⁷ Clem., paed. 3, 11, 64 (Stählin 1972, 272); Übersetzung: Stählin 1934 P, 191.

⁴⁷⁸ Clem., paed. 3, 11, 71 (Stählin 1972, 275); Übersetzung: Stählin 1934 P, 197.

⁴⁷⁹ Clem., paed. 3, 11, 55 (Stählin 1972, 268); Übersetzung: Stählin 1934 P, 185.

⁴⁸⁰ Clem., paed. 3, 11, 64 (Stählin 1972, 272); Übersetzung: Stählin 1934 P, 192.

⁴⁸¹ Aug., in Ioann. 32, 3 (M. F. Berrouard [Hrsg.], Momélies sur l' évangélie de Saint Jean XVII-XXXIII. Œuvres de Saint Augustin 72 [Paris 1988] 668. 670); Übersetzung: 669. 671.

Über die natürliche Hautfarbe des Menschen schreiben die Kirchenväter vor allem im Zusammenhang mit übertriebener Kosmetik, die sie ablehnen. Die Verwendung von Schminke zeigt einerseits die Geringachtung der Werke des Schöpfers, andererseits soll man aber auch nicht seinen Körper verwildern lassen. Auch auf den Zusammenhang zwischen der Seele und der Schönheit des Leibes wird hingewiesen.

VI. Zusammenfassung

Die „helle“ Frau und der „dunkle“ Mann gehören zu den ältesten künstlerischen Konventionen des Mittelmeerraumes. Das zeigt sich sowohl in der ägyptischen, als auch in der etruskischen und griechischen Kunst. Aber schon in der pompejanischen Wandmalerei lassen sich erste Anzeichen gleicher Hautfarbe bei Mann und Frau finden. Dazu werden folgende Hypothesen präsentiert:

- Von der pompejanischen Malerei bis zur Malerei des 3. u. 4. Jh. n. Chr. verringert sich der Unterschied in der Hautfarbe bei Mann und Frau.
- Je größer der Abstraktionsgrad ist, desto größer ist die Wahrscheinlichkeit gleicher Hautfarbe. Kriterien für den Abstraktionsgrad sind Proportionen, Modellierung der Körper durch Farbabstufungen und Glanzlichter, Konturlinien sowie die Erkennbarkeit von Details.

Ausnahmen bilden dazu mythologische Themen und Themen das „Mann-Frau-Sein“ betreffend. Verkürzte Proportionen, geringe Modellierung sowie fehlende Details wie z. B. Finger sind sowohl für die Alltagsszenen oder „populäre Malerei“ als auch die Malerei in den Katakomben charakteristisch, die weniger von griechischen Vorbildern beeinflusst sind.

Für die Untersuchungen wurden ausgewählte Beispiele von Wandmalereien und Mosaiken aus Palaestrina, der Casa di Livia auf dem Palatin in Rom, dem römischen Haus unter der Kirche SS. Giovanni e Paolo in Rom, dem Palast der Laterani unter S. Giovanni in Laterano, der sog. Basilika in Herculaneum, der Casa dei Pittori al Lavoro, der Casa dei Vettii, der Casa del Menandro, dem Haus des Sallust, dem Haus des Casca Longus, dem Haus der Julia Felix, der Casa del Bracciale d'Oro, der Mysterienvilla sowie dem *macellum* in Pompeji, der Casa di Giove e Ganimede in Ostia und vielen anderen Orten herangezogen.

Die oben genannten Faktoren sind auch in der christlichen Katakombenmalerei zu finden und wirken sich später auf Mosaik mit höherer und später geringerer Abstraktion aus. Hier wurden besonders die Katakombe SS. Marcelliano e Pietro, die Katakombe der Vibia, die „Neue Katakombe“ an der Via Latina in Rom, aber auch das „doppelte Tonnengewölbe-Grab“ am West-Friedhof in Thessaloniki und die S. Gennaro-Katakombe in Neapel berücksichtigt. Ebenso wurden einige Mosaik aus S. Maria Maggiore und S. Pudenziana in Rom analysiert.

Während nach der aristotelischen Schrift „Physiognomonika“ die unterschiedliche Hautfarbe von Frau und Mann mit deren spezifischen Charakteren in Verbindung gebracht wird, könnte die gleiche Hautfarbe bei Mann und Frau in der christlichen Kunst auf die Ablehnung von Kosmetika durch die Kirchenväter zurückzuführen sein.

Ab dem 4. Jh. zeigen sich Unterschiede der Hautfarbe bei Mann und Frau nur mehr in Nuancen. Eine Ausnahme bilden weiterhin mythologische Szenen mit geringer Abstraktion; bei mythologischen Themen mittlerer und hoher Abstraktion gibt es keine Farbunterschiede. Als Beispiele dienten hier u. a. Wandmalereien und Mosaik aus Sant' Apollinare Nuovo und S. Vitale in Ravenna, der konstantinischen Basilika in Aquileia, der Euphrasius-Basilika in Poreč, dem Mausoleum in Centelles bei Tarragona, sowie aus Bulgarien, Georgien, Israel, Jordanien, Nord-Afrika und der sog. Koptischen Kunst. Die jüdische und christliche Kunst zeichnet sich weiterhin durch fehlende

geschlechtsspezifische Farbunterschiede aus. In der Buchmalerei des Ost-Reiches im 5. und 6. Jh. nimmt aber der Farbunterschied zwischen Mann und Frau sowohl bei nichtchristlichen als auch bei biblischen Themen wieder zu, ohne allerdings mit einigen Ausnahmen je wieder einen so starken Gegensatz wie in der pompejanischen Malerei zu erreichen. Als wichtige Beispiele seien hier die Wiener Genesis, das Evangeliar von Synope oder der Rabula-Codex genannt.

Abstract

„White women“ and „dark men“ belong to the oldest artistic traditions in the Mediterranean area. Egypt, Etruscan and Greek art give us many examples for this. Nevertheless, even in the frescoes in Pompeii one can detect first signs of images of men and women with an equal skin colour.

The basis of this work is built on the following hypothesis:

- * From paintings in Pompeii to paintings in the 3rd and 4th century A.D. the difference between the genders' skin colour is decreasing.

- * With an increasing degree of abstraction it is also more likely that the genders' skin colour becomes the same. Signs of the degree of abstraction are: plasticity of bodies with a wider shade of colours, lights, outline-drawing and the outdrawing of details.

Exceptions from these rules can be found in mythological scenes or in scenes with a sexual meaning. Shorted proportions, lesser plasticity and the lack of details (for example fingers) are characteristic for scenes of every days live or the so called “popular painting” and the paintings in the catacombs, who are less influenced by Greek paintings.

The study is based on paintings and mosaics from Palaestrina, from the Casa di Livia on the Palatine in Rome, from the roman house under SS. Giovanni e Paolo in Rome, from the palace of the Laterani under S. Giovanni in Laterano, from the so called basilica in Herculaneum, from the Casa dei Pittori al Lavoro, from the Casa dei Vettii, from the Casa del Menandro, from the house of Sallust, from the house of Casca Longus, from the house of Julia Felix, from the Casa del Bracciale d'Oro, from the Villa of Mysteries and the *macellum* in Pompeii, from the Casa di Giove e Ganimede in Ostia and many others places.

These rules also apply to Christian paintings in the catacombs. Perhaps the tradition of an identical colour of the genders' skins was continued from these paintings into the mosaics, and even then, when there was a lesser degree of abstraction. The author analysed many paintings and mosaics from the catacomb of SS. Marcellino e Pietro, the catacomb of Vibia, the “New Catacomb” at Via Latina in Rome, but also from the graves on the West-cemetery in Thessalonica, the S. Gennaro-catacomb in Naples, S. Maria Maggiore and S. Pudenziana in Rome.

While the Aristotelian book “Physiognomonica” attributes the differences in skin-colour of genders to the differences in their characters, the tendency of an equal skin colour in Christian art could be founded by the disapprobation of cosmetics by the fathers of the church.

From the 4th century on the difference in colour of the skin between men and women only appears in nuances. Mythological scenes with a small degree of abstraction still remain as an exception. Examples with a middle or high degree of abstraction are showing no differences between the colours of the genders' skin. One can find this in the paintings and mosaics of S. Pudenziana in Rome, of Sant' Apollinare Nuovo and S. Vitale in Ravenna, of the Constantine basilica in Aquileia, of the Euphrasius-basilica in Poreč, of the mausoleum in Centelles near Tarragona, but also in Bulgaria, Georgia, Israel, Jordan, North-Africa and in the so called Coptic art.

The difference in skin colour is reappearing in book illustrations of the 5th and 6th century in the East-Roman Empire, even in biblical books like the “Wiener Genesis”, the Gospel of Synope or the Rabula-Codex. But the difference of genders’ skin colours like in the paintings in Pompeii was – without some exceptions – never seen again.

Literaturverzeichnis

Primärquellen⁴⁸²

- Ambr., myst. 7, 35 (J. Schmitz [Hrsg.], Ambrosius. De sacramentis de mysteriis. Über die Sakramente. Über die Mysterien [Freiburg i. Br. 1990] 230).
- Ambr., hex. II, 5, 21 (G. Banterle [Hrsg.], Sant’ Ambrogio. Opere esegetiche I. I sei giorni della Creatione [Milano 1979] 106).
- Ambr., virg. 1,8,46 (E. Cazzangia [Hrsg.], S. Ambrosii Mediolanensis episcopi. De virginibus libri tres [Torino 1948] 24).
- Arist., Col. I, 791a (Ferrini 1999, 62).
- Arist., Col. VI, 797a (Ferrini 1999, 90).
- Arist., Phgn. A, 1, 805a (Hett 1955, 84).
- Arist., Phgn. A, 2-3, 806b-808b (Hett 1955, 92-104).
- Arist., Phgn. B, 5, 809a (Hett 1955, 108).
- Arist., Phgn. B, 6, 812a (Hett 1955, 124-126).
- Aug., conf. X, 34, 53 (L. Verheijen [Hrsg.], Sancti Augustini Confessionum Libri XIII. CCSL XXVII [Turnholt 1981] 182-183).
- Aug., Gen. C. Man. 1,13 (D. Weber [Hrsg.], Sancti Augustini opera. De Genesi contra Manichaeos. CSEL XIII [Wien 1998] 139-140, 13/18).
- Aug., in Ioan. 32,3 (D. R. Willems [Hrsg.], Sancti Aurelii Augustini in Iohannis evangelium tractatus CXXIV. CCSL 36 [Turnholt 1954] 301).
- Clem., paed. 3, 1, 5 (Stählin 1972, 236).
- Clem., paed. 3, 2, 4-6 (Stählin 1972, 237-239).
- Clem., paed. 3, 11, 55 (Stählin 1972, 268).
- Clem., paed. 3, 11, 64 (Stählin 1972, 272).
- Clem., paed. 3, 11, 71 (Stählin 1972, 275).
- Clem., prot. I, IV, 47, 1-8 (Stählin 1972, 35-36).
- Clem., str. I, III, 25, 4 (Stählin 1960, 16).
- Gr. Nyss., hom. 2 in cant. 46-47 (Dünzl 1994, 164).
- Gr. Nyss., hom. 7 in cant. 229 (Dünzl 1994, 436).
- Gr. Nyss., hom. 13 in cant. 387-388 (Dünzl 1994, 690. 692).
- Chrys., hom. 18 in Gen. 148, 1-3 (PG 53 [1859] 148-149, 150). Leider war mir keine jüngere Ausgabe zugänglich.
- Jo. D., exp. fid. IV, 16 (Byzantinisches Institut der Abtei Scheyern [Hrsg.], Die Schriften des hl. Johannes von Damaskus 2. Ἐκδοσις ἀκριβῆς τῆς ὀρθοδόξου πίστεως. Expositio Fidei [Berlin – New York 1973] 89).
- J., AJ. II, 2, 34 (Thackery 1957; 16).
- Or., comm. in cant. II, 1, 4-6 (L. Brésard – H. Cronzel [Hrsg.], Origène. Commentaire sur le Cantique des Cantiques I. SC 137 [Paris 1991Y] 262-264).
- Or., Cels. VIII, 17 (Borret 1969, 212).

⁴⁸² Die Abkürzungen richten sich nach: G. W. H. Lampe (Hrsg.), A Patristic Greek Lexicon (Oxford 1961); C. T. Lewis – C. Short (Hrsg.), A Latin Dictionary (Oxford 1962), H. G. Lidell – R. Scott (Hrsg.), A Greek-English Lexicon (Oxford 1996); um die Einheit bei den Abkürzungen zu wahren, wurden auch für nichtchristliche Autoren englischsprachige Lexika gewählt. Alle anderen Abkürzungen finden sich im Abkürzungsverzeichnis.

Or., hom. 1 in cant. 1, 6 (Rosseau 1966, 86).
 Or., hom. 1 in ex. 3 (M. Borret [Hrsg.], Origéné. Homélie sur l'Exode. Origènes in Exodum. SC 321 [Paris 1985] 50, Homilia 1/3/19-27).
 Ov., am. 3, 199-205 (Holzberg 1991, 126).
 Ov., am. 3, 227 (Holzberg 1991, 128).
 Ov., am. 3, 309-310 (Holzberg 1991, 134).
 Ov., am. 3, 511-513 (Holzberg 1991, 142).
 Paus., 1, 15, 1 (Rocha-Pereira 1973, 33).
 Paus., 1, 17, 2 (Rocha-Pereira 1973, 36).
 Paus., 1, 18, 1 (Rocha-Pereira 1973, 37-38).
 Paus., 1, 22, 6 (Rocha-Pereira 1973, 48).
 Paus., 1, 26, 5 (Rocha-Pereira 1973, 48).
 Philostr., im. I, prooimion (Schönberger 1968, 84-86).
 Philostr., im. I, 29, 3 (Schönberger 1968, 164).
 Philostr., im. II, 21, 3 (Schönberger 1968, 238).
 Philostr., im. II, 32, 3 (Schönberger 1968, 264).
 Philo, op. 46, 134-135 (Colson 1949, 106).
 Philo, op. 47, 136-137 (Colson 1949, 108).
 Plin., HN. XXXV, 30, 48 (König – Winkler 1987, 44).
 Plin., HN. XXXV, 36, 64-66 (König – Winkler 1987, 54. 56).
 Plin., HN. XXXV, 36, 95 (König – Winkler 1987, 74).
 Plin., HN. XXXV, 37, 116-117 (König – Winkler 1987, 86. 88).
 Plin., HN. XXXV, 38, 121 (König – Winkler 1987, 90).
 Plot., IV, 3, 10 (Faggin 1992, 574. 576).
 Plot., V, 8, 1 (Faggin 1992, 904. 906).
 Polem. Phgn. XXXVI-XXXVIII (Hoffmann 1994, 245. 247).
 Porph., Plot. 1 (Faggin 1992, 2).
 Tert., cult. fem. II, 5, 1-2 (M. Turcan [Hrsg.], Tertullien. La toilette des femmes. De cultu feminarum. SC 173 [Paris 1971] 110 und 112).
 Vitruv., 5, 2-4, 172-174 (Fensterbusch 1964, 332. 334).
 X., Mem. 3, 10, 1-5 (J. R. Smith [Hrsg.], Xenophon. Memorabilia [Shalem 1903/reprint 1985] 176-177).

Übersetzungen zu den Primärquellen

Ambr., myst. 7, 35 (J. Schmitz [Hrsg.], Ambrosius. De sacramentis de mysteriis. Über die Sakramente. Über die Mysterien [Freiburg i. Br. 1990] 231).
 Ambr., hex. II, 5, 21 (J. Niederhuber [Hrsg.], Des hl. Kirchenlehrers Ambrosius von Mailand Exameron 1 [Kempten – München 1914] 70).
 Ambr., virg. 1,8,46 (J. Niederhuber [Hrsg.], Der hl. Kirchenlehrers Ambrosius von Mailand Pflichtenlehre und ausgewählte Kleinschriften [Kempten – München 1917] 335).
 Arist., Col. I, 791a (Wöhrle 1999, 11).
 Arist., Col. VI, 797a (Wöhrle 1999, 21).
 Arist., Phgn. A, 1, 805a (Vogt 1999, 1).
 Arist., Phgn. A, 1-3, 806b-808b (Vogt 1999, 14-19).
 Arist., Phgn. B, 5, 809a (Vogt 1999, 22).
 Arist., Phgn. B, 6, 812a (Vogt 1999, 27-28).
 Aug., conf. X, 34, 53 (H. U. v. Balthasar [Hrsg.], Aurelius Augustinus. Die Bekenntnisse [Einsiedeln 1985] 275).

Aug., Gen. C. Man. 1,13 (R. J. Teske [Hrsg.], Saint Augustine. On Genesis. "Two Books on Genesis against the Manichees" and "On the literal interpretation of Genesis" an unfinished book. The Fathers of the Church 84 [Washington 1991] 18).
 Aug., in Ioan. 32,3 (M. F. Berrouard [Hrsg.], Momélies sur l' évangélie de Saint Jean XVII-XXXIII. Œuvres de Saint Augustin 72 [Paris 1988] 669. 671).
 Clem., paed. 3, 1, 5 (Stählin 1934 P, 136).
 Clem., paed. 3, 2, 4-6 (Stählin 1934 P, 137-140).
 Clem., paed. 3, 11, 55 (Stählin 1934 P, 185).
 Clem., paed. 3, 11, 64 (Stählin 1934 P, 191-192).
 Clem., paed. 3, 11, 71 (Stählin 1934 P, 197).
 Clem., prot. I, IV, 47, 1-8 (Stählin 1934, 119-121).
 Clem., str. I, III, 25, 4 (Stählin 1936, 30).
 Eus., v. C.III, 3 (Biglmair 1913, 97-98).
 Gr. Nyss., hom. 7 in cant. 229 (Dünzl 1994, 437).
 Gr. Nyss., hom 13 in cant. 387-388 (Dünzl 1994, 691. 693).
 Chrys., hom.18 in Gen. 148, 1-3 (R. C. Hill [Hrsg.], Saint John Chrysostom. Homilies on Genesis 18-45. The Fathers of the Church 82 [Washington 1990] 3-4).
 Jo. D., exp. Fidei IV, 16 (D. Stiefenhofer [Hrsg.], Des hl. Johannes von Damaskus genaue Darlegung des orthodoxen Glaubens [München 1923] 229).
 J., AJ. II, 2, 34 (Feldman 2000, 12-13).
 Or., comm. in Cant. II, 1, 4-6 (Lawson 1956, 92-93).
 Or., Cels. VIII, 17 (Kötschan 1926, 319).
 Or., hom. 1 in cant. 1, 6 (Lawson 1956, 275).
 Or., hom. 1 in ex. 3 (R. E. Heine [Hrsg.], Origen. Homilies on Genesis and Exodus. The Fathers of the Church 71 [Washington 1982] 231-232).
 Ov., am. 3, 199-205 (Holzberg 1991, 127).
 Ov., am. 3, 227 (Holzberg 1991, 129).
 Ov., am. 3, 309-310 (Holzberg 1991, 135).
 Ov., am. 3, 511-513 (Holzberg 1991, 143).
 Paus., 1,15,1 (Meyer 1954, 65).
 Paus., 1, 17, 2 (Meyer 1954, 67).
 Paus., 1, 18, 1 (Meyer 1954, 68).
 Paus., 1, 22, 6 (Meyer 1954, 75).
 Paus., 1, 26, 5 (Meyer 1954, 75).
 Philostr., im. I, prooimion (Pollitt 1983, 220-221).
 Philostr., im. I, 29, 3 (Schönberger 1968, 165; Pollitt 1983, 222).
 Philostr., im. II, 21, 3 (Schönberger 1968, 239).
 Philostr., im. II, 32, 3 (Schönberger 1968, 265).
 Philo, op. 46, 134-135 (Colson 1949, 107).
 Philo, op. 47, 136-137 (Colson 1949, 109).
 Philo, Questions and answers 27-28 (Marcus 1953, 16-17).
 Philo, Questions and answers 58 (Marcus 1953, 36).
 Plin., HN. XXXV, 30, 48 (König – Winkler 1987, 45).
 Plin., HN. XXXV, 36, 64-66 (König – Winkler 1987, 55).
 Plin., HN. XXXV, 36, 95 (König – Winkler 1987, 75).
 Plin., HN. XXXV, 37, 116-117 (König – Winkler 1987, 87. 89).
 Plin., HN. XXXV, 38, 121 (König – Winkler 1987, 91).
 Plot., IV, 3, 10 (Pollitt 1983, 216).
 Plot., V, 8, 1 (Pollitt 1983, 217).
 Polem. Phgn. XXXVI-XXXVIII (Hoffmann 1994, 244. 246).
 Porph., Plot. 1 (Pollitt1983, 216).

Tert., cult. fem. II, 5, 1-2 (S. Isetta [Hrsg.], *L' eleganza delle donne. De cultu feminarum* [Firenze 1986] 99. 101).
 Vitr., 5, 2-4, 172-174 (Fensterbusch 1964, 333. 335).
 X., Mem. 3, 10,1-5 (J. J. Pollitt, *The Art of Ancient Greece. Sources and Documents* [Cambridge 1990] 115-116).

Literatur zu den Monumenten des kulturellen Umfelds

- S. Alexiou, *Führer durch das Archäologische Museum von Heraklion* (Athen 1969).
 B. Andreae – A. Hoffmann – C. Weber-Lehmann, *Die Etrusker. Luxus für das Jenseits. Bilder vom Diesseits – Bilder vom Tod. Ausstellungskatalog des Bucerius Kunst Forums und des Museums für Kunst und Gewerbe Hamburg* (München 2004).
 Badisches Landesmuseum Karlsruhe (Hrsg.) *Imperium Romanum. Römer, Christen, Alamannen. Die Spätantike am Oberrhein. Ausstellungskatalog Karlsruhe* (Stuttgart 2005).
 M. Bietak – N. Marinatos – C. Palivou (Hrsg.), *Taureador scenes in Tell el-Dab'a [Avaris] and Knossos* (Wien 2007).
 M. Cristofani, *Civiltà degli Etruschi* (Milano 1985).
 G. Garbini, *Alte Kulturen des vorderen Orients. Architektur, Wandmalerei, Plastik, Keramik, Metallarbeiten, Siegel* (Gütersloh 1968).
 N. Kaltsas, *The National Archeological Museum* (Athen 2007).
 K. Lange – M. Hirmer, *Ägypten. Architektur, Plastik, Malerei in drei Jahrtausenden* (München 1997).
 J. Leclant (Hrsg.), *Ägypten 3. Spätzeit und Hellenismus. 1070 v. Chr. bis 4. Jh. n. Chr.* (München 1981).
 M. Moretti, *Etruskische Malerei in Tarquinia* (Köln 1974).
 K. Papaioannou – J. Bousquet, *Die griechische Kunst* (Tours 1998).
 J. G. Pedley, *Griechische Kunst und Archäologie* (Köln 1999).
 K. Parlasca – H. Seemann (Hrsg.), *Augenblicke. Mumienporträts und ägyptische Grabkunst aus römischer Zeit. Ausstellungskatalog der Schirn-Kunsthalle in Frankfurt* (München 1999).
 A. Pontrandolfo – A. Rouveret, *Le Tombe Dipinte di Paestum* (Modena 1992).
 J. Settgast (Hrsg.), *Tutanchamun. Ausstellungskatalog Hannover* (Mainz 1980).
 D. E. Strong, *Welt der Antike. Architektur, Plastik, Malerei, Schmuck, Mosaiken, Münzen* (Gütersloh 1967).
 P. Trzeciak (Hrsg.), *Sztuka świata 1 [Kunst der Welt 1]* (Warszawa 1989).

Literatur zu den hellenistischen, römischen und christlichen Monumenten

- M. Aoyagi – U. Pappalardo (Hrsg.), *Pompei. Regiones VI-VII. Insula occidentalis* (Napoli 2006).
 B. Andreae, *Antike Bildmosaiken* (Mainz 2003).
 B. Andreae, *Die Römische Kunst* (Freiburg i. Br. 1998).
 I. Baldassare – A. Pontrandolfo – A. Rouveret – M. Salvatori, *Römische Malerei. Vom Hellenismus bis zur Spätantike* (Mailand 2002).
 F. P. Bargebur, *The paintings of the "new" catacomb of the Via Latina and the struggle of Christianity against paganism, Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften Philosophisch-historische Klasse, 1991/2.*

- L. Becker – C. Kondoleon (Hrsg.), *The Arts of Antioch. Art Historical and Scientific Approaches to Roman Mosaics and a Catalogue of the Worcester Art Museum Antioch Collection* (Worcester 2005).
- A. Ben Abed-Ben Khader – E. de Balonda – A. U. Echeverría (Hrsg.), *Image de Pierre. La tunise en mosaïque* (Tunis 2002).
- R. Bianchi-Bandinelli, *Hellenistic-byzantine Miniatures of the Iliad. Ilias Ambrosiana* (Olten 1955).
- F. Bisconti, *La Madonna di Priscilla. Interventi e restauro ed ipotesi sulla dinamica decorative*, RivAC 72, 1996, 7-34.
- P. du Bourguet, *Sztuka Koptów [Die Kunst der Kopten]* (Warszawa 1991); originale Ausgabe: (Baden-Baden 1976).
- G. W. Bowersock, *Mosaics and history. The Near East from Late Antiquity to Islam* (London 2006).
- I. Bragantini – M. de Vos, *Museo Nazionale Romano. Le pitture II,1. Le decorationi della villa romana della Farnesina* (Roma 1982).
- H. Brandenburg, *Die frühchristlichen Kirchen Roms vom 4. bis zum 7. Jahrhundert. Der Beginn der abendländischen Kirchenbaukunst* (Milano 2004).
- H. Buschhausen, *Jordanische Mosaiken in Justinianischer Zeit*, in: Rautenstrauch-Joest-Museum Köln (Hrsg.), *Der Königsweg. 9000 Jahre Kunst und Kultur in Jordanien und Palästina. Ausstellungskatalog Köln* (Köln 1987) 314-328.
- A. Cavallo, *Codex Purpureus Rossanensis* (Roma ohne Jahr).
- C. Cecchelli – G. Furlani – M. Salmi (Hrsg.), *The Rabbula Gospels. Facsimile Edition of the Miniatures of the Syriac Manuscript Plut. 1,56 in the Medicaean-Laurentian Library* (Lousanne 1959).
- A. Ciarallo – E. De Carolis, *Pompeii. Life in a Roman Town* (Milano 1999).
- F. Cimok (Hrsg.), *Antioch Mosaics. A Corpus* (Istanbul 2000).
- F. Cimok, *Der hl. Paulus in Anatolien und Zypern* (Istanbul 2005).
- F. Coarelli, *Pompeji* (München 2002).
- G. Cortesi, *Sant' Apollinare Nuovo in Ravenna* (Ravenna 1975).
- J. G. Deckers – H. R. Seeliger – G. Mietke (Hrsg.), *Roma Sotterranea Cristiana VI/1 und 2. Die Katakombe „Santi Marcellino e Pietro”. Repertorium der Malereien* (Città del Vaticano 1987).
- F. W. Deichmann, *Ravenna. Geschichte und Monumente 1* (Wiesbaden 1969).
- A. Donati – G. Gentili (Hrsg.), *Constantino il Grande. La civiltà antica al bivio tra Occidente e Oriente. Ausstellungskatalog Rimini Castell Sismondo* (Milano 2005).
- K. D. Dorsch – H. R. Seeliger, *Römische Katakombenmalerei im Spiegel des Fotoarchives Parker. Dokumentation von Zustand und Erhaltung 1864-1994* (Münster 2000).
- K. M. D. Dunbabin, *Mosaics of Greek and Roman World* (Cambridge 1999).
- M. Džumberovna Odišeli, *Spätantike und frühchristliche Mosaike in Georgien* (Wien 1995).
- A. Džurova, *Byzantinische Miniaturen. Schätze der Buchmalerei vom 4. bis zum 19. Jahrhundert* (Mailand 2002).
- A. Effenberger – H. G. Severin, *Das Museum für spätantike und byzantinische Kunst. Staatliche Museen zu Berlin* (Mainz 1992).
- U. M. Fasola, *Die Domitilla-Katakombe und die Basilika der Martyrer Nereus und Achilleus³* (Città del Vaticano 1989).
- A. Ferrua, *Katakomben. Unbekannte Bilder des frühen Christentums unter der Via Latina* (Stuttgart 1991).
- J. Fink – B. Asamer, *Die römischen Katakomben* (Mainz 1997).
- V. Fiocchi Nicolai – F. Bisconti – D. Mazzoleni, *Roms christliche Katakomben* (Regensburg 1998).

- A. Grabar, *Die Kunst des frühen Christentums* (München 1967).
- A. Grabar, *Die Kunst im Zeitalter Justinians. Vom Tod Theodosius' I bis zum Vordringen des Islam* (München 1967).
- R. Giuliani, *Scene i mestiere nelle catacombe. Il restauro del cubicolo dei Bottai nel cimitero di Priscilla*, *MiChA* 9, 2003, 9-18.
- Gustav-Lübcke-Museum der Stadt Hamm – Museum für Spätantike und Frühchristliche Kunst Staatliche Museen zu Berlin Preußischer Kulturbesitz (Hrsg.), *Ägypten. Schätze aus dem Wüstensand. Kunst und Kultur der Christen am Nil. Ausstellungskatalog der Hrsg.* (Wiesbaden 1996).
- P. G. Guzzo (Hrsg.), *Pompeii. Picta fragmenta. Decorazioni parietali dalle città sepolte. Ausstellungskatalog Salone dei Beni artistici e Culturali in Torino-Lingotto 1997-1998* (Torino 1997).
- J. Hodske, *Mythologische Bildthemen in den Häusern Pompejis. Die Bedeutung der zentralen Mythenbilder* (Ruhpolding 2007).
- E. P. Iacco, *La Basilica di S. Apollinare Nuovo di Ravenna attraverso in secolo*, *Studi e Scavi* 8, 2004.
- H. Kähler, *Die Stiftermosaiken in der konstantinischen Südkirche von Aquileia* (Köln 1962).
- G. Koch – H. Sichtermann (Hrsg.), *Römische Sarkophage* (München 1982).
- L. Kötzsche-Breitenbruch, *Die Neue Katakomben an der Via Latina in Rom. Untersuchungen zur Ikonographie der alttestamentlichen Wandmalereien*, *JbAC Erg.* 4, 1976.
- C. H. Kraeling, *The Synagogue*, in: A. Bellinger – F. E. Brown – A. Perkins – C. B. Wells (Hrsg.), *The excavations at Dura-Europos conducted by the Yale University and the French Academy of Inscriptions and Letters. Final report VIII 1* (London 1956).
- C. H. Kraeling, *The Christian Building*, in: C. B. Wells (Hrsg.), *The excavations at Dura-Europos conducted by Yale University and the French Academy of Inscriptions and Letters. Final report II* (New York 1967).
- I. Levin, *The Quedlinburg Itala. The oldest Illustrated Biblical Manuscript* (Leiden 1985).
- Les Musées de la Ville de Paris (Hrsg.), *Carthage. L'histoire, sa trace et son écho. Ausstellungskatalog Paris* (Paris 1995).
- A. M. Liberati – F. Bourbon, *Rzym. Imperium trzech kontynentów [Rom. Imperium dreier Kontinente]* (Warszawa 1996).
- W. C. Loerke, *I Vangeli di Rossano. Le miniature. The Rossano Gospels. The miniatures*, in: G. Cavallo (Hrsg.), *Codices Mirabilis 1* (Graz 1987) 43-167.
- M. Machowski – I. Kunińska (Hrsg.), *Sztuka świata 3 [Kunst der Welt 3]* (Warszawa 1999).
- G. Marini (Hrsg.), *I mosaici della Basilica di Aquileia* (Aquileia 2008).
- P. A. Martinelli (Hrsg.), *La Basilica di San Vitale a Ravenna. The Basilica of San Vitale Ravenna* (Modena 1997).
- O. Mazal (Kommentar), *Der Wiener Dioskurides. Codex medicus graecus 1 der Österreichischen Nationalbibliothek 1* (Graz 1998).
- O. Mazal (Hrsg.), *Wiener Genesis. Purpurfragmenthandschrift aus dem 6. Jahrhundert. Vollständige Faksimile des Codex theol. gr. 31 der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien* (Frankfurt am Main 1980).
- O. Mazal, *Kommentar zur Wiener Genesis. Faksimile-Ausgabe des Codex theol. gr. 31 der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien* (Frankfurt am Main 1980).
- D. Mazzoleni – U. Pappalardo, *Pompejanische Wandmalerei. Architektur und illusionistische Dekoration* (München 2005).
- P. G. P. Meyboom, *The Nile Mosaic of Palestrina. Early evidence of Egyptian religion in Italy* (Leiden – New York – Köln 1995).

- H. Mielsch, Römische Wandmalereien (Darmstadt 2001).
- New York Graphic Society (Hrsg.), Israel. Frühe Mosaiken (Paris 1960).
- C. Pavia, Guida delle catacombe Romae. Dai titoli all' ipogea di via Dino Compagni (Roma 2000).
- R. u. L. Pedicini (Hrsg.), Le Collezioni del Museo Nazionale di Napoli. I mosaici, le pitture, gli oggetti di uso quotidiano, gli argenti, le terrecotte invetriate, i vetri, i cristalli, gli avori (Roma 1986).
- C. A. Picon – J. R. Mertens – E. J. Milleker – C. S. Lightfoot – S. Hemingway (Hrsg.), Art of the classical world in the Metropolitan Museum of Art. Ausstellungskatalog New York (New York 2007).
- M. Piccirillo, The mosaics of Jordan (Amman 1992).
- M. Piccirillo, Chiese e mosaici di Madaba (Jerusalem 1989).
- M. Piccirillo – E. Alliata, Mount Nebo. New archaeological excavations (Jerusalem 1998).
- R. Pillinger – V. Popova – B. Zimmermann (Hrsg.), Corpus der spätantiken und frühchristlichen Wandmalereien Bulgariens (Wien 1999).
- J. J. Pollitt, The Art of Rome. c. 753 B.C. – A.D. 337. Sources and Documents (Cambridge 1983).
- M. Prelog, Die Euphrasius-Basilika von Poreč (Zagreb 1986).
- R. Rea (Hrsg.), L'ipogeo di Trebio Giusto sulla Via Latina, Scavi e restauri 5 (Città del Vaticano 2004).
- E. Rosenthal, The Illuminations of the Vergilius Romanus Cod. Vat. Lat. 3867. A stylistic and iconographical Analysis (Zürich 1972).
- Sanzi Di Mino 1998: M. R. Sanzi Di Mino, Le villa della Farnesina in Palazzo Massimo alle Terme (Roma 1998).
- L. Santoro, Il Codice di Rossane (Roma 1974).
- Salerno Editrice Roma – Akademische Druck- und Verlagsanstalt Graz (Hrsg.), Vollständige Faksimile-Ausgabe in Originalformat der Handschrift Codex Purpureus Rossanensis. Rossano Calabro. Museo del' Arcivescovado (Roma – Graz 1985).
- H. Schlunk, Die Mosaikkuppel von Centelles 1 u. 2 (Mainz 1988).
- S. Schrenk, Textilien des Mittelmeerraumes aus spätantiker bis frühchristlicher Zeit (Riggisberg 2004).
- U. Schubert, Spätantikes Judentum und frühchristliche Kunst (Wien 1974).
- J. Spier (Hrsg.), Picturing the Bible. The Earliest Christian Art. Ausstellungskatalog Fort Worth (New Haven – London 2007).
- S. Steingräber, Etruskische Wandmalerei. Von der geometrischen Periode bis zum Hellenismus (München 2006).
- R. Sörries, Christlich-antike Buchmalerei im Überblick (Wiesbaden 1993).
- R. Sörries, Die Syrische Bibel von Paris. Paris. Bibliothèque Nationale. Syr. 341. Eine frühchristliche Bilderhandschrift aus dem 6. Jahrhundert (Wiesbaden 1991).
- W. L. Tronzo, The Via Latina catacomb. Imitation and discontinuity in 4th century painting (Pennsylvania 1986).
- K. Urbaniak-Walczak, Die „conceptio per aurem“. Untersuchungen zum Marienbild unter Berücksichtigung der Malereien in El-Bagawat (Altenberge 1992).
- T. Velmans, Byzantinische Fresken und Mosaiken (Zürich – Düsseldorf 1999).
- D. Verkerk, Early medieval Bible Illumination and the Ashburnham Pentateuch (Cambridge 2004).
- C. B. Wells (Hrsg.), The excavations at Dura-Europos conducted by Yale University and the French Academy of Inscriptions and Letters II (New York 1967).
- Z. Weiss, The Sepphoris Synagogue. Deciphering and Ancient message through it's archeological and socio-historical contexts (Jerusalem 2005).

- Z. Weiss – E. Netzer, *Promise and Redemption. A Synagogue mosaic from Sepphoris* (Jerusalem 1998).
- K. Weitzmann (Hrsg.), *Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art. Third to Seventh Century*. Ausstellungskatalog New York (New York 1979).
- K. Weitzmann, *Spätantike und frühchristliche Malerei* (München 1977).
- K. Weitzmann – H. L. Kessler, *The Cotton Genesis. British Library Codex COTTON OTHO B. VI* (Princeton 1986).
- K. Weitzmann – H. L. Kessler, *The frescoes of the Dura Synagogue and Christian Art* (Washington 1990).
- J. Wilpert – W. N. Schumacher, *Die römischen Mosaiken der christlichen Bauten vom IV. – XIII. Jahrhundert* (Freiburg im Breisgau 1973).
- D. H. Wright, *Der Vergilius Vaticanus. Ein Meisterwerk spätantiker Kunst* (Graz 1993).
- M. Yacoub, *Le Musée du Bardo. Départements antiques (Bardo)* 1993).
- M. Zibawi, *Koptische Kunst. Das christliche Ägypten von der Spätantike bis zur Gegenwart* (Regensburg 2004).
- B. Zimmermann, *Die Wiener Genesis im Rahmen der antiken Buchmalerei* (Wiesbaden 2003).

Literatur zu Geschichte, Kunstgeschichte, „gender-studies“ u. a.

- S. Augusti, *I colori pompeiani. Studi e Documentazioni* 1, 1967.
- J. R. Clarke, *The houses of roman Italy. 100 B.C.-A.D. 250. Ritual, space, and decoration* (Berkley 1991).
- L. Cleland – K. Stears, *Colour in the ancient mediterranean world* (Oxford 2004).
- R. Daut, *Imago. Untersuchungen zum Bildbegriff der Römer* (Heidelberg 1975).
- E. de Carolis, *La pittura popolare*, in: P. G. Guzzo (Hrsg.), *Pompeii. Picta fragmenta. Decorazioni parietali dalle città sepolte*. Ausstellungskatalog Salone dei Beni artistici e Culturali in Torino-Lingotto 1997-1998 (Torino 1997) 55-60.
- S. P. Ellis, *Roman Housing* (London 2000).
- E. C. Evans, *Physiognomics in the Ancient World*, *TransactAmPhilosSoc* 59, 1969/5.
- J. Gage, *Kulturgeschichte der Farbe. Von der Antike bis zur Gegenwart* (London 1993).
- Z. Kiss, *Między starożytnością a średniowieczem. Kilka uwag o rozdzwieku pomiędzy historią a kulturą* [Zwischen Altertum und Mittelalter. Einige Anmerkungen zu Unstimmigkeiten zwischen Geschichte und Kultur], in: B. Iwaszkiewicz-Wronikowska – D. Próchniaka (Hrsg.), *Topografia świata wczesnochrześcijańskiego. Między starożytnością a średniowieczem. Sympozja Kazimierskie II* [Topographie der frühchristlichen Welt. Zwischen Altertum und Mittelalter. Kazimierz-Symposien II] (Lublin 2001) 15-18.
- Krien 1955: *Der Ausdruck der antiken Theatermasken nach Angaben im Polluxkatalog und in der pseudoaristotelischen „Physiognomik“*, *ÖJh* 42, 1955, 85-117.
- K. Kumaniecki, *Historia kultury starożytnej Grecji i Rzymu* [Geschichte des antiken Griechenland und Rom] (Warszawa 1964).
- H. Lauter-Bufe, *Zur Stilgeschichte der figürlichen pompejanischen Fresken* (Erlangen 1969).
- A. Mau, *Pompeji in Leben und Kunst*² (Leipzig 1908).
- K. Michałowski, *Nie tylko piramidy...Sztuka dawnego Egiptu*⁴ [Nicht nur Pyramiden...Die Kunst des einstigen Ägypten⁴] (Warszawa 1986).
- J. A. Ostrowski, *Starożytny Rzym. Polityka i sztuka* [Das antike Rom. Politik und Kunst] (Warszawa – Kraków 1999).
- K. Schefold, *Der religiöse Gehalt der antiken Kunst und die Offenbarung* (Mainz 1998).

- K. Schefold, Pompejanische Malerei. Sinn und Ideengeschichte (Basel 1952).
 I. Scheibler, Griechische Malerei der Antike (München 1994).
 M. Simon, Cywilizacja wczesnego chrześcijaństwa. I-IV w. [Zivilisation des frühen Christentums. 1.-4. Jh.] (Warszawa 1979).
 N. L. Wicker – B. Arnold (Hrsg.), From the ground up. Beyond gender theory in archaeology. Proceedings of the 5th Gender and archaeology Conference (Wiscousin – Milwaukee 1998).
 J. Wolski, Historia powszechna. Starożytność⁹ [Allgemeine Geschichte. Altertum⁹] (Warszawa 2000).
 P. Zanker, Pompeji. Stadtbild und Wohngeschmack (Mainz 1995).

Abbildungsnachweis⁴⁸³:

- Abb. 1: Trzeciak 1989, 80.
 Abb. 2: Trzeciak 1989, 69.
 Abb. 3: Trzeciak 1989, 119.
 Abb. 4: Trzeciak 1989, 159.
 Abb. 5: Trzeciak 1989, 172.
 Abb. 6: Gustav-Lübcke-Museum u. a. 1996, 144 Abb. 105.
 Abb. 7: Parlasca – Seemann 1999, 226 Abb. 135.
 Abb. 8: Parlasca – Seemann 1999, 227 Nr. 136.
 Abb. 9: Parlasca – Seemann 1999, 260 Nr. 265.
 Abb. 10 a und b: Gustav-Lübcke-Museum u. a. 1996, 142 Abb. 103 a und b.
 Abb. 11: Parlasca – Seemann 1999, 247 Nr. 153.
 Abb. 12: http://www.history-quiz.de/Portals/0/Knossos_bull.jpg vom 23. 3. 2009.
 Abb. 13: E. Simon, Die Götter der Griechen⁴ (München 1998) Farbtaf. I.
 Abb. 14: Papaioannou – Bousquet 1998, 43 Abb. 22.
 Abb. 15: Kaltsas 2007, 217.
 Abb. 16: M. Cipriani – F. Longo (Hrsg.), I Greci in Occidente. Poseidonia e i Lucani (Neapel 1996) 51.
 Abb. 17: Papaioannou – Bousquet 1998, 339 Abb. 179.
 Abb. 18: Pedley 1999, 309 Abb. 9/45.
 Abb. 19: <http://www.makedonia.com.fr/Trone%20d%27eurydice.jpg> vom 23. 3. 2009.
 Abb. 20: Steingräber 2006, 290.
 Abb. 21: Picon u. a. 2007, 186 Abb. 214.
 Abb. 22: Picon u. a. 2007, 186 Abb. 213.
 Abb. 23: Steingräber 2006, 125.
 Abb. 24: Steingräber 2006, 72. 86-87.
 Abb. 25: Steingräber 2006, 122.
 Abb. 26: Steingräber 2006, 213.
 Abb. 27: Strong 1967, 119 Abb. 146.
 Abb. 28: Andreae 2004, 188 Kat. II/35.
 Abb. 29: Steingräber 2006, 274-275.
 Abb. 30: Baldassare u.a. 2002, 139.
 Abb. 31: Coarelli 2002, 62-63.
 Abb. 32: A. Varone, Neue Ausgrabungen. Die Insula dei Casti Amati, in: Coarelli 2002, 354.
 Abb. 33: Coarelli 2002, 50.

⁴⁸³ Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

- Abb. 34: Brandenburg 2004, 156 Abb. 80.
- Abb. 35: A. Varone, Casa del Menandro, in: Coarelli 2002, 333.
- Abb. 36: Andreae 2003, 107.
- Abb. 37: Andreae 2003, 226.
- Abb. 38: Mielsch 2001, 163 Abb. 191.
- Abb. 39: Coarelli 2002, 15.
- Abb. 40: Coarelli 2002, 308.
- Abb. 41: Coarelli 2002, 301.
- Abb. 42: Mielsch 2001, 152 Abb. 179.
- Abb. 43: Liberati – Bourbon 1996, 10-11.
- Abb. 44: Liberati – Bourbon 1996, 194-195.
- Abb. 45: G. Cerulli Irelli – M. Aoyagi – S. De Caro – U. Pappalardo (Hrsg.), Pompejanische Wandmalerei (Stuttgart 1990) Taf. 114.
- Abb. 46: Picon u. a. 2007, 328 Abb. 379.
- Abb. 47: Ciarallo – De Carolis 1999, 271 Abb. 353.
- Abb. 48: Coarelli 2002, 129.
- Abb. 49: Mielsch 2001, 155-156 Abb. 182.
- Abb. 50: Liberati – Bourbon 1996, 176.
- Abb. 51a-b: Coarelli 2002, 136-137.
- Abb. 52: Mielsch 2001, 168 Abb. 200.
- Abb. 53: Ciarallo – De Carolis 1999, 164 Abb. 178.
- Abb. 54: V. Sampaolo, Frammenti di dipinti murali con dapiferi, in: Donati – Gentili 2005, 305 Abb. 158a-c.
- Abb. 55: Mielsch 2001, 166 Abb. 197.
- Abb. 56a-b: Coarelli 2002, 67. 321.
- Abb. 57: Ciarallo – De Carolis 1999, 121 Abb. 74.
- Abb. 58: Mielsch 2001, 65 Abb. 66.
- Abb. 59: Baldassare u.a. 2002, 232.
- Abb. 60: Andreae 2003, 103.
- Abb. 61: L. Fergola, Il ritorno di Ulisse, in: Guzzo 1997, 116 Nr. 67.
- Abb. 62: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/10/R%C3%B6mischer_Meister_um_125_v._Chr._001.jpg vom 23. 3. 2009.
- Abb. 63a-b: Mazzoleni – Pappalardo 2005, 238-239.
- Abb. 64: Mazzoleni – Pappalardo 2005, 230.
- Abb. 65: Mazzoleni – Pappalardo 2005, 288.
- Abb. 66: Mielsch 2001, 71 Abb. 73.
- Abb. 67: Mielsch 2001, 189 Abb. 225.
- Abb. 68: Mielsch 2001, 159 Abb. 186.
- Abb. 69: Mielsch 2001, 137 Abb. 167.
- Abb. 70: Mielsch 2001, 134 Abb. 163.
- Abb. 71: Ferrua 1991, 134 Abb. 132.
- Abb. 72: Ferrua 1991, 135 Abb. 137.
- Abb. 73: Ferrua 1991, 137 Abb. 135.
- Abb. 74: Fiocchi Nicolai u. a. 1998, 119 Abb. 135.
- Abb. 75: Deckers u. a. 1987 2, Farbt. 35.
- Abb. 76a-b: Deckers u. a. 1987 2, Farbt. 33a-b.
- Abb. 77a-b: Deckers u. a. 1987 2, Farbt. 18a-b.
- Abb. 78: Ferrua 1991, 63 Abb. 39.
- Abb. 79: Ferrua 1991, 126 Abb. 124.
- Abb. 80: Ferrua 1991, 92 Abb. 80.
- Abb. 81: Ferrua 1991, 80 Abb. 62.

- Abb. 82: Ferrua 1991, 81 Abb. 65.
 Abb. 83: Spier 1997, 215 Nr. 44c.
 Abb. 84: M. A. Crippa – M. Zibawi (Hrsg.), *L'arte paleocristiana. Visione e Spazio dalle origini a Bisanzio* (Milano 1998) 221 Abb. 81.
 Abb. 85: Ferrua 1991, 85 Abb. 71.
 Abb. 86: Ferrua 1991, 81 Abb. 66.
 Abb. 87: Ferrua 1991, 69 Abb. 47.
 Abb. 88: Deckers u. a. 1987 2, Farbt. 30b.
 Abb. 89: Spier 1997, 216 Kat. Nr. 44D.
 Abb. 90a-b: Deckers u. a. 1987 2, Farbt. 34a-b.
 Abb. 91: Ferrua 1991, 24-25 Abb. 13.
 Abb. 92: Ferrua 1991, 23 Abb. 12.
 Abb. 93: Brandenburg 2004, 158 Abb. 82a.
 Abb. 94a-b: Utro 2005, Abb. 156 a-b.
 Abb. 95: Fiocchi Nicolai u. a. 1998, 112 Abb. 127.
 Abb. 96a-b: Deckers u. a. 1987 2, Farbt. 12a-b.
 Abb. 97a-b: Deckers u. a. 1987 2, Farbt. 55 a-b.
 Abb. 98: R. Gilio, *Recenti rinvenimenti nella necropoli paleocristiana di Lilibeo. Note Preliminari*, in: Pontificia Commissione di Archeologia Sacra (Hrsg.), *Scavi e restauri nelle catacombe Siciliane* (Città del Vaticano 2003) 67 Abb. 5.
 Abb. 99: Ferrua 1991, 22 Abb. 11.
 Abb. 100: Fink – Asamer 1997, 36 Abb. 57.
 Abb. 101: Ferrua 1991, 111 Abb. 100.
 Abb. 102: Fink – Asamer 1997, 43 Abb. 63a.
 Abb. 103: Deckers u. a. 1987 2, Farbt. 43.
 Abb. 104: Deckers u. a. 1987 2, Farbt. 44b.
 Abb. 105: Fasola 1989, 65 Abb. 24.
 Abb. 106: Fiocchi-Nicolai u. a. 1998, 105 Abb. 119.
 Abb. 107: Schubert 1974, Abb. 1.
 Abb. 108: Grabar 1967, 69 Abb. 60.
 Abb. 109: Kraeling 1967, 78 und Taf. XX.
 Abb. 110a-b: Grabar 1967, 70 Abb. 61-62.
 Abb. 111: Wilpert – Schumacher 1976, Taf. 9.
 Abb. 112: Wilpert – Schumacher 1976, Taf. 29.
 Abb. 113: Wilpert – Schumacher 1976, Taf. 31b.
 Abb. 114a-b: Wilpert – Schumacher 1976, Taf. 37.
 Abb. 115: Brandenburg 2004, 182 Abb. 96.
 Abb. 116a-b: Brandenburg 2004, 180-181 Abb. 95.
 Abb. 117: Machowski – Kunińska 1999, 22.
 Abb. 118: Marini 2008, 75.
 Abb. 119: Marini 2008, 74.
 Abb. 120: Marini 2008, 80.
 Abb. 121: http://farm1.static.flickr.com/90/234252819_19f9b2a6d2.jpg?v=0 vom 25. 3. 2009.
 Abb. 122: Machowski – Kunińska 1999, 86.
 Abb. 123: Edizioni A. Longo (Hrsg.), *Felix Ravenna* (Ravenna 1971) 36-37.
 Abb. 124: <http://www.fotobank.ru/img/BR01-5045.jpg?size=l> vom 25. 3. 2009.
 Abb. 125: Cortesi 1975, 68.
 Abb. 126: Machowski – Kunińska 1999, 92.
 Abb. 127: Machowski – Kunińska 1999, 95.
 Abb. 128: L. von Matt – G. Bovini, *Ravenna* (Köln 1971) 120-121 Abb. 78.

Abb. 129: Fiocchi Nicolai u.a. 1998, 107 Abb. 121.
 Abb. 130: Prelog 1986, 73 Abb. 44.
 Abb. 131: Prelog 1986, 64 Abb. 35.
 Abb. 132a: Prelog 1986, 67 Abb. 38.
 Abb. 132b: Prelog 1986, 60-61 Abb. 32.
 Abb. 132: Prelog 1986, 60-61 Abb. 32.
 Abb. 133: Prelog 1986, 54 Abb. 25.
 Abb. 134: Prelog 1986, 55 Abb. 26.
 Abb. 135a-b: Spasić-Jurić 2005, 305 und Abb. 159a-b.
 Abb. 136: <http://www.sacred-destinations.com/turkey/antioch-mosaic-photos/WebPhotosProFiles/600/drinking-contest.jpg> vom 25. 3. 2009.
 Abb. 137: Cimok 2000, 79.
 Abb. 138a-b: Cimok 2000, 76-77.
 Abb. 139: Cimok 2000, 185.
 Abb. 140: Cimok 2000, 108. 121.
 Abb. 141: Cimok 2000, 177.
 Abb. 142: Cimok 2000, 251.
 Abb. 143: Cimok 2000, 277.
 Abb. 144: Machowski – Kunińska 1999, 42.
 Abb. 145: Machowski – Kunińska 1999, 40.
 Abb. 146: Machowski – Kunińska 1999, 41.
 Abb. 147a: Andreae 1998, 354 Abb. 179.
 Abb. 147b: http://www.livius.org/a/germany/trier/trier_bis_mus_mosaic_12.JPG vom 26. 3. 2009.
 Abb. 148: http://2.bp.blogspot.com/_GzQnzaF4k-o/Rd99zQF3SxI/AAAAAAAAAB28/s400/hinton_st_mary_mosaic_400x350.bmp vom 27. 3. 2009.
 Abb. 149: Baldassarre 2002, 365.
 Abb. 150: Ogenova-Marinova 1999, Taf. 57 Abb. 43.
 Abb. 151: Ogenova-Marinova 1999, Taf. 57 Abb. 44.
 Abb. 152a-b: Džumberovna Odišeli 1995, Taf. 3 Abb. 5.
 Abb. 153a-b: [http://lh5.ggpht.com/gL2_-VM5o4g/R34DtxVPW8I/AAAAAAAAAS1U/Yn3p6FUfv-I/Hamey+Teleria+\(4\).jpg](http://lh5.ggpht.com/gL2_-VM5o4g/R34DtxVPW8I/AAAAAAAAAS1U/Yn3p6FUfv-I/Hamey+Teleria+(4).jpg) vom 27. 3. 2009.
 Abb. 154a-b: Spier 2007, 47 Abb. 37.
 Abb. 155a-b: Graphic Society 1960, Taf. XII und VII.
 Abb. 156a-b: Graphic Society 1960, Taf. XVII-XVIII.
 Abb. 157: Buschhausen 1986, 228 Farbt. 15.
 Abb. 158a-b: Buschhausen 1987, 322.
 Abb. 159a-b: Piccirillo 1992, 166 Abb. 216. 167 Abb. 217.
 Abb. 160a: Piccirillo 1992, 100 Abb. 82.
 Abb. 160b: Piccirillo 1992, 96 Abb. 78.
 Abb. 161: Buschhausen 1987, 325.
 Abb. 162: Piccirillo 1992, 243 Abb. 397.
 Abb. 163: Piccirillo 1992, 243 Abb. 398.
 Abb. 164a-b: Piccirillo 1992, 276 Abb. 507. 277 Abb. 509.
 Abb. 165: Buschhausen 1986, 244 Taf. 40.
 Abb. 166: Buschhausen 1986, 244 Taf. 41.
 Abb. 167: Liberati-Bourbon 1996, 270.
 Abb. 168: Khader u. a. 2002, Abb. 243.
 Abb. 169a-b: http://unidam.univie.ac.at/?easydb=07854f9c6a1431eb489069e827971f89&pf_language=&ls=2&grid=EZDB-BildSuche vom 23. 3. 2009: Diasammlung der Universität Wien.

- Abb. 170: Khader u. a. 2002, Abb. 376.
 Abb. 171: Khader u. a. 2002, Abb. 378.
 Abb. 172: Khader u. a. 2002, Abb. 377.
 Abb. 173: Khader u. a. 2002, Abb. 379.
 Abb. 174: Khader u. a. 2002, Abb. 382.
 Abb. 175: Khader u. a. 2002, Abb. 288.
 Abb. 176a-b: Zibawi 2004, 26 Abb. 18.
 Abb. 177a-e: Zibawi 2004, 27 Abb. 19.
 Abb. 178: Zibawi 2004, 35 Abb. 27.
 Abb. 179: Zibawi 2004, 36 Abb. 28.
 Abb. 180: Zibawi 2004, 37 Abb. 29.
 Abb. 181: A. Effenberger, Tafel einer Kassettendecke, in: Gustav-Lübcke-Museum u. a. 1996, 146-147 Taf. 108.
 Abb. 182: Parlasca – Seemann 1999, 353 Nr. 246.
 Abb. 183: Zibawi 2004, 68, 70 Abb. 72.
 Abb. 184: Machowski – Kunińska 1999, 63.
 Abb. 185: K.-H. Brune, Tunikaeinsatz mit Brustbild der Ge, in: Gustav-Lübcke-Museum u. a. 1996, 307 Taf. 348.
 Abb. 186: K.-H. Brune, Tunikaeinsatz mit Brustbild des Nil, in: Gustav-Lübcke-Museum u. a. 1996, 308 Taf. 349.
 Abb. 187a-b: M. Charles-Murray, The Emergence of Christian Art, in: Spier 1997, 60 Abb. 47.
 Abb. 188: Schrenk 2004, 42.
 Abb. 189: Schrenk 2004, 26-27.
 Abb. 190: M. Charles-Murray, The Emergence of Christian Art, in: Spier 1997, 113 Abb. 82.
 Abb. 191: Weitzmann 1979, Farbtaf. XIV.
 Abb. 192: Bianchi-Bandinelli 1955, Taf. 1.
 Abb. 193: Wright 1993, 27.
 Abb. 194: Wright 1993, 28.
 Abb. 195: Wright 1993, 36.
 Abb. 196: Wright 1993, 41.
 Abb. 197: Wright 1993, 46.
 Abb. 198: Wright 1993, 53.
 Abb. 199: Weitzmann 1977, 56 Abb. 13.
 Abb. 200: Weitzmann 1979, Farbtafel VI.
 Abb. 201: Mazal 1998, fol. 4v (da eine kommentierte Faksimileausgabe).
 Abb. 202: Mazal 1998, fol. 5r.
 Abb. 203: Mazal 1998, fol. 3v.
 Abb. 204: Mazal 1998, fol. 6v.
 Abb. 205: Levin 1985, Taf. 6.
 Abb. 206: Gerstinger 1931, 1 Taf. XXI Bild 1.
 Abb. 207: <http://campus.belmont.edu/honors/ECMss/WMss23.jpg> vom 27. 3. 2009.
 Abb. 208: Zimmermann 2003, Farbtaf. 4.
 Abb. 209: Machowski – Kunińska 1999, 51.
 Abb. 210a-c: Cahn 1982, 25 Abb. 7.
 Abb. 211: <http://campus.belmont.edu/honors/ECMss/WMss27.jpg> vom 23. 3. 2009.
 Abb. 212: Weitzmann – Kessler 1986, Taf. IV Abb. 5.
 Abb. 213: Weitzmann – Kessler 1986, Taf. IV Abb. 8.
 Abb. 214: Weitzmann – Kessler 1986, Taf. VI Abb. 16.
 Abb. 215: Weitzmann – Kessler 1986, Taf. VII Abb. 18.

Abb. 216: Weitzmann – Kessler 1986, Taf.VII Abb. 19.
 Abb. 217: Weitzmann 1977, 88 Abb. 29.
 Abb. 218: Grabar 1967, 206 Abb. 231.
 Abb. 219: G. Cavallo, Codex Purpureus Rossanensis (Roma 1992), Taf. 11.
 Abb. 220: Machowski – Kunińska 1999, 52.
 Abb. 221a-d: Cecchelli u. a. 1959; fol. 4° (da eine kommentierte Faksimileausgabe).
 Abb. 222a-f: Cecchelli u. a. 1959, fol. 4b.
 Abb. 223a-b: Machowski – Kunińska 1999, 55.
 Abb. 224: <http://campus.belmont.edu/honors/ECMss/Wmss39.jpg> 23. 3. 2009.
 Abb. 225: Kessler 1997, 150 Abb. 102.
 Abb. 226: Grabar 1967, 204 Abb. 277.
 Abb. 227: Weitzmann 1977, 111 Abb. 41.
 Abb. 228: <http://campus.belmont.edu/honors/ECMss/WMss44.jpg> 23. 3. 2009.
 Abb. 229a-b: Kessler 1997, 156 Abb. 116.
 Abb. 230a-b: Cahn 1982, 27 Abb. 8.

Abgekürzt zitierte Literatur:

Andreae 1998: B. Andreae, Die Römische Kunst (Freiburg i. Br. 1998).
 Andreae 2003: B. Andreae, Antike Bildmosaiken (Mainz 2003).
 Andreae 2004: B. Andreae, Die Tomba François. Anspruch und Wirklichkeit eines etruskischen Familiengrabes, in: B. Andreae – A. Hoffmann – C. Weber-Lehmann, Die Etrusker. Luxus für das Jenseits. Bilder vom Diesseits – Bilder vom Tod. Ausstellungskatalog des Bucerius Kunst Forums und des Museums für Kunst und Gewerbe Hamburg (München 2004), 154-161.
 Aoyagi – Pappalardo 2006: M. Aoyagi – U. Pappalardo (Hrsg.), Pompei. Regiones VI-VII. Insula occidentalis (Napoli 2006).
 Baldassare u. a. 2002: I. Baldassare – A. Pontrandolfo – A. Rouveret – M. Salvatori, Römische Malerei. Vom Hellenismus bis zur Spätantike (Mailand 2002).
 Bargebur 1991: F. P. Bargebur, The paintings of the “new” catacomb of the Via Latina and the struggle of Christianity against paganism, Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften Philosophisch-historische Klasse, 1991/2 .
 Becker – Kondoleon 2005: L. Becker – C. Kondoleon (Hrsg.), The Arts of Antioch. Art Historical and Scientific Approaches to Roman Mosaics and a Catalogue of the Worcester Art Museum Antioch Collection (Worcester 2005).
 Bianchi-Bandinelli 1955: R. Bianchi-Bandinelli, Hellenistic-byzantine Miniatures of the Iliad. Ilias Ambrosiana (Olten 1955).
 Bigelmair 1913: A. Bigelmair (Hrsg.), Des Eusebius Pamphili Bischofs von Cäsarea ausgewählte Schriften (Kempten – München 1913).
 Bisconti 1996 : F. Bisconti, La Madonna di Priscilla. Interventi e restauro ed ipotesi sulla dinamica decorative, RivAC 72, 1996, 7-34.
 Borret 1969: M. Borret (Hrsg.), Origène. Contre Celse 3. SC 147 (Paris 1969).
 Bourguet 1991 : P. du Bourguet, Sztuka Koptów [Kunst der Kopten] (Warszawa 1991); originale Ausgabe: (Baden-Baden 1976).
 Bowersock 2006 : G. W. Bowersock, Mosaics and history. The Near East from Late Antiquity to Islam (London 2006).
 Bragantini – de Vos 1982 : I. Bragantini – M. de Vos, Museo Nazionale Romano. Le pitture II,1. Le decorationi della villa romana della Farnesina (Roma 1982).
 Brandenburg 2004: H. Brandenburg, Die frühchristlichen Kirchen Roms vom 4. bis zum 7. Jahrhundert. Der Beginn der abendländischen Kirchenbaukunst (Milano 2004).

- Brüschweiler-Mooser 1973: V. L. Brüschweiler-Mooser, Ausgewählte Künstleranekdoten. Eine Quellenuntersuchung (Zürich 1973).
- Buschhausen 1986: H. Buschhausen, Byzantinische Mosaiken aus Jordanien. Ausstellungskatalog Schallaburg (Wien 1986).
- Buschhausen 1987: H. Buschhausen, Jordanische Mosaiken in Justinianischer Zeit, in: Rautenstrauch-Joest-Museum Köln (Hrsg.), Der Königsweg. 9000 Jahre Kunst und Kultur in Jordanien und Palästina. Ausstellungskatalog Köln (Köln 1987) 314-328.
- Cahn 1982: W. Cahn, Die Bibel in der Romanik (München 1982).
- Cecchelli u. a. 1959: C. Cecchelli – G. Furlani – M. Salmi (Hrsg.), The Rabbula Gospels. Facsimile Edition of the Miniatures of the Syriac Manuscript Plut. 1,56 in the Medicaean-Laurentian Library (Lausanne 1959).
- Ciarallo – De Carolis 1999: A. Ciarallo – E. De Carolis, Pompeii. Life in a Roman Town (Milano 1999).
- Cimok 2000: F. Cimok (Hrsg.), Antioch Mosaics. A Corpus (Istanbul 2000).
- Clarke 1991: J. R. Clarke, The houses of roman Italy. 100 B.C.-A.D. 250. Ritual, space, and decoration (Berkley 1991).
- Clarke 2004: J. Clarke, Colour sequences in Catullus „Long Poems“, in: L. Cleland – K. Stears (Hrsg.), Colour in the ancient mediterranean world (Oxford 2004) 122-125.
- Coarelli 2002: F. Coarelli, Pompeii (München 2002).
- Colson 1949: F. H. Colson (Hrsg.), Philo. On the account of the world's creation given by Moses (London 1949).
- Cortesi 1975: G. Cortesi, Sant'Apollinare Nuovo in Ravenna (Ravenna 1975).
- Daut 1975: R. Daut, Imago. Untersuchungen zum Bildbegriff der Römer (Heidelberg 1975).
- Deckers u. a. 1987 1 u. 2: J. G. Deckers – H. R. Seeliger – G. Mietke (Hrsg.), Roma Sotterranea Cristiana VI/1 u. 2. Die Katakomben „Santi Marcellino e Pietro“. Repertorium der Malereien (Città del Vaticano 1987).
- De Carolis 1997: E. de Carolis, La pittura popolare, in: P. G. Guzzo (Hrsg.), Pompeii. Picta fragmenta. Decorazioni parietali dalle città sepolte. Ausstellungskatalog Salone dei Beni artistici e Culturali in Torino-Lingotto 1997-1998 (Torino 1997) 55-60.
- Dee 2004: J. H. Dee, Black Odysseus, white Caesar. When did “white people” become “white”? The Classical Journal 99/2 (2003-04) 155-165.
- Deichmann 1969: F. W. Deichmann, Ravenna. Geschichte und Monumente 1 (Wiesbaden 1969).
- Die Bibel 1980: Die Bibel. Altes und Neues Testament. Einheitsübersetzung (Stuttgart 1980).
- Donati – Gentili 2005: A. Donati – G. Gentili (Hrsg.); Constantino il Grande. La civiltà antica al bivio tra Occidente e Oriente. Ausstellungskatalog Rimini Castell Sismondo (Milano 2005).
- Dunbabin 1999: K. M. D. Dunbabin, Mosaics of Greek and Roman World (Cambridge 1999).
- Dünzl 1994: F. Dünzl (Hrsg.), Gregor von Nyssa. In canticum canticorum. Homiliae. Homilien zum Hohelied 1 (Freiburg i. Br. 1994).
- Džumberovna Odišeli 1995: M. Džumberovna Odišeli, Spätantike und frühchristliche Mosaiken in Georgien (Wien 1995).
- Eaverly 1998: M. A. Eaverly, Colour and gender in ancient painting. A pan-mediterranean approach, in: N. L. Wicker – B. Arnold (Hrsg.), From the ground up. Beyond gender theory in archaeology. Proceedings of the 5th Gender and archaeology Conference (Wiscousin – Milwaukee 1998) 5-8.
- Effenberger – Severin 1992: A. Effenberger – H. G. Severin, Das Museum für spätantike und byzantinische Kunst. Staatliche Museen zu Berlin (Mainz 1992).

- Ellis 2000: S. P. Ellis, *Roman Housing* (London 2000).
- Faggin 1992: G. Faggin (Hrsg.), *Plotino. Enneadi. Porfiro. Vita di Plotino* (Milano 1992).
- Fasola 1989: U. M. Fasola, *Die Domitilla-Katakombe und die Basilika der Martyrer Nereus und Achilleus*³ (Città del Vaticano 1989).
- Feldman 2000: H. Feldman (Hrsg.), *Flavius Josephus. Translation and commentary 3. Judean Antiquities 1-4* (Leiden – Boston – Köln 2000).
- Fensterbusch 1964: C. Fensterbusch (Hrsg.), *Vitruv. Zehn Bücher über die Architektur* (Darmstadt 1964).
- Ferrini 1999: M. F. Ferrini (Hrsg.), *Περὶ χρομάτων. Pseudo Aristotele. I colori* (Pisa 1999).
- Ferrua 1991: A. Ferrua, *Katakomben. Unbekannte Bilder des frühen Christentums unter der Via Latina* (Stuttgart 1991).
- Fine 2007: S. Fine, *Jewish Art and Biblical Exegesis in the Greco-Roman World*, in: Spier 1997, 25-50.
- Fink – Asamer 1997: J. Fink – B. Asamer, *Die römischen Katakomben* (Mainz 1997).
- Fiocchi Nicolai u. a. 1998: V. Fiocchi Nicolai – F. Bisconti – D. Mazzoleni, *Roms christliche Katakomben* (Regensburg 1998).
- Flasch 1980: K. Flasch, *Augustin. Einführung in sein Denken* (Stuttgart 1980).
- Fountoulakis 2004: A. Fountoulakis, *The Colours of desire and death. Colour terms in Bions Epitaph on Adonis*, in: L. Cleland – K. Stears, *Colour in the ancient mediterranean world* (Oxford 2004) 110-116.
- Gerstinger 1931: H. Gerstinger, *Die Wiener Genesis. Farbenlichtdruckfaksimile der griechischen Bilderbibel aus dem 6. Jh. n. Chr.* (Wien 1931).
- Grabar 1967: A. Grabar, *Die Kunst des frühen Christentums. Von den ersten Zeugnissen christlicher Kunst bis zur Zeit Theodosius' I* (München 1967).
- Grafic Society 1960: New York Graphic Society (Hrsg.), *Israel. Frühe Mosaiken* (Paris 1960).
- Graz 1985: Salerno Editrice Roma – Akademische Druck- und Verlagsanstalt Graz (Hrsg.), *Vollständige Faksimile-Ausgabe im Originalformat der Handschrift Codex Purpureus Rossanensis. Rossano Calabro. Museo del' Arcivescovado* (Roma – Graz 1985).
- Gustav-Lübcke-Museum u. a. 1996: Gustav-Lübcke-Museum der Stadt Hamm – Museum für Spätantike und Frühchristliche Kunst. Staatliche Museen zu Berlin Preußischer Kulturbesitz (Hrsg.), *Ägypten. Schätze aus dem Wüstensand. Kunst und Kultur der Christen am Nil. Ausstellungskatalog der Hrsg.* (Wiesbaden 1996).
- Guzzo 1997: P. G. Guzzo (Hrsg.), *Pompeii. Picta fragmenta. Decorazioni parietali dalle città sepolte. Ausstellungskatalog Salone dei Beni artistici e Culturali in Torino-Lingotto 1997-1998* (Torino 1997).
- Hannah 2004: P. Hannah, *The cosmetic use of red ochre (miltos)*, in: L. Cleland – K. Stears, *Colour in the ancient mediterranean world* (Oxford 2004) 100-105.
- Hett 1955: W. S. Hett (Hrsg.), *Aristotle. Minor works*² (London 1955).
- Hoffmann 1994: G. Hoffmann (Hrsg.) *Polemonis. De Physiognomonica Liber. Arabice et Latine*, in: R. Foerster (Hrsg.), *Scriptores physiognomonici. Ed. stereotypa 1, Physionomonica Pseudaristotelis. Graece et Latine. Adamantii cum epitomis Graece. Polemonis e recensione Georgii Hoffmannii Arabice et Latine continens* (Stuttgart 1994) 63-294.
- Holzberg 1991: N. Holzberg (Hrsg.), *Publius Ovidius Naso. Liebeskunst. Ars amatoria. Heilmittel gegen die Liebe. Remedia Amoris* (München 1991).
- Hodske 2007: J. Hodske, *Mythologische Bildthemen in den Häusern Pompejis. Die Bedeutung der zentralen Mythenbilder* (Ruhpolding 2007).
- Iacco 2004: E. P. Iacco, *La Basilica di S. Apollinare nuovo di Ravenna attraverso in secolo, Studi e Scavi 8*, 2004.

- Kähler 1962: H. Kähler, Die Stiftermosaiken in der konstantinischen Südkirche von Aquileia (Köln 1962).
- Kaltsas 2007: N. Kaltsas, The National Archaeological Museum (Athen 2007).
- Kessler 1997: H. C. Kessler, The Word made Flesh in early Decorated Bibles, in: Spier 1997, 141-167.
- Khader u. a. 2002: A. Ben Abed-Ben Khader – E. de Balonda – A. U. Echeverría (Hrsg.), Image de Pierre. La tunise en mosaïque (Tunis 2002).
- Kiss 2001 : Z. Kiss, Między starożytnością a średniowieczem. Kilka uwag o rozdźwięku pomiędzy historią a kulturą [Zwischen Altertum und Mittelalter. Einige Bemerkungen über die Unstimmigkeit zwischen Geschichte und Kultur], in: B. Iwaszkiewicz-Wronikowska – D. Próchniaka (Hrsg.), Topografia świata wczesnochrześcijańskiego. Między starożytnością a średniowieczem. Sympozja Kazimierskie II [Topographie der frühchristlichen Welt. Zwischen Altertum und Mittelalter. Kazimierz-Symposien II] (Lublin 2001) 15-18.
- Koch – Sichtermann 1982: G. Koch – H. Sichtermann (Hrsg.), Römische Sarkophage (München 1982).
- Kondoleon 2000: C. Kondoleon (Hrsg.), Antioch. The lost ancient city. Ausstellungskatalog Worcester (Princeton 2000).
- König – Winkler 1978: R. König – G. Winkler (Hrsg.), C. Plinius Secundus der Ältere, Naturkunde. Lateinisch-Deutsch. Buch XXXV (1978).
- Kötschan 1926: P. Kötschan (Hrsg.), Des Origenes acht Bücher gegen Celsus 2, Buch V-VIII (München 1926).
- Kötzsche-Breitenbruch 1976: L. Kötzsche-Breitenbruch, Die Neue Katakomben an der Via Latina in Rom. Untersuchungen zur Ikonographie der alttestamentlichen Wandmalereien, JbAC Erg. 4, 1976.
- Kraeling 1956: C. H. Kraeling, The Synagogue, in: A. Bellinger – F. E. Brown – A. Perkins – C. B. Wells (Hrsg.), The excavations at Dura-Europos conducted by the Yale University and the French Academy of Inscriptions and Letters. Final report VIII 1 (London 1956).
- Kraeling 1967: C. H. Kraeling, The Christian Building, in: C. B. Wells (Hrsg.), The excavations at Dura-Europos conducted by Yale University and the French Academy of Inscriptions and Letters. Final report II (New York 1967).
- Krien 1955: Der Ausdruck der antiken Theatermasken nach Angaben im Polluxkatalog und in der pseudoaristotelischen „Physiognomik“, ÖJh 42, 1955, 85-117.
- Kumaniecki 1964: K. Kumaniecki, Historia kultury starożytnej Grecji i Rzymu [Die Kulturgeschichte des antiken Griechenland und Rom] (Warszawa 1964).
- Lauter-Bufe 1969: H. Lauter-Bufe, Zur Stilgeschichte der figürlichen pompejanischen Fresken (Erlangen 1969).
- Lawson 1956: R. P. Lawson (Hrsg.), Origen. The Song of Songs. Commentary and homilies (New York 1956).
- Leclant 1981: J. Leclant (Hrsg.), Ägypten 3. Spätzeit und Hellenismus. 1070 v. Chr. bis 4. Jh. n. Chr. (München 1981).
- Leone 1965: L. Leone (Hrsg.), Sancti Athanasii archiepiscopi Alexandrinae. Contra Gentes (Neapel 1965).
- Levin 1985: I. Levin, The Quedlinburg Itala. The oldest Illustrated Biblical Manuscript (Leiden 1985).
- Liberati – Bourbon 1996: A. M. Liberati – F. Bourbon, Rzym. Imperium trzech kontynentów [Rom. Imperium dreier Kontinente] (Warszawa 1996).
- Loerke 1987: W. C. Loerke, I Vangeli di Rossano. Le miniature. The Rossano Gospels. The miniatures, in: G. Cavallo (Hrsg.), Codices Mirabilis 1 (Graz 1987) 43-167.

- Machowski – Kunińska 1999. M. Machowski – I. Kunińska (Hrsg.), *Sztuka świata 3* [Kunst der Welt 3] (Warszawa 1999).
- Marchese u. a. 1999: B. Marchese – O. Marino – S. Pooli – P. Vallario, *Earth colours*, in: Ciarallo – De Carolis 1999, 237-238.
- Marcus 1953: R. Marcus (Hrsg.), *Philo. Supplement I. Questions and answers of Genesis* (London 1953).
- Marini 2008: G. Marini (Hrsg.), *I mosaici della Basilica di Aquileia* (Aquileia 2008).
- Martinelli 1997: P. A. Martinelli (Hrsg.), *La Basilica di San Vitale a Ravenna. The Basilica of San Vitale Ravenna* (Modena 1997).
- Mazal 1980 1: O. Mazal (Hrsg.), *Wiener Genesis. Purpurfragmenthandschrift aus dem 6. Jahrhundert. Vollständige Faksimile des Codex theol. gr. 31 der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien* (Frankfurt am Main 1980).
- Mazal 1980 2: O. Mazal, *Kommentar zur Wiener Genesis. Faksimile-Ausgabe des Codex theol. gr. 31 der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien* (Frankfurt am Main 1980).
- Mazal 1998: O. Mazal (Kommentar), *Der Wiener Dioskurides. Codex medicus graecus 1 der Österreichischen Nationalbibliothek 1* (Graz 1998).
- Mazzoleni – Pappalardo 2005: D. Mazzoleni – U. Pappalardo, *Pompejanische Wandmalerei. Architektur und illusionistische Dekoration* (München 2005).
- Meyboom 1995: P. G. P. Meyboom, *The Nile Mosaic of Palestrina. Early evidence of Egyptian religion in Italy* (Leiden – New York – Köln 1995).
- Meyer 1954: E. Meyer (Hrsg.), *Pausanias, Beschreibung Griechenlands* (Zürich 1954).
- Michałowski 1986: K. Michałowski, *Nie tylko piramidy...Sztuka dawnego Egiptu⁴* [Nicht nur Pyramiden...Die Kunst des einstigen Ägypten⁴] (Warszawa 1986).
- Mielsch 2001: H. Mielsch, *Römische Wandmalereien* (Darmstadt 2001).
- Moretti 1974: M. Moretti, *Etruskische Malerei in Tarquinia* (Köln 1974).
- Nestori 1993: A. Nestori, *Repertorio topografico delle pitture delle catacombe Romane* (Città del Vaticano 1993).
- Nickel 1999: R. Nickel (Hrsg.), *Lexikon der christlichen Literatur* (Düsseldorf – Zürich 1999).
- Ogenova-Marinova 1999: L. Ogenova-Marinova, *Region Šumen*, in: R. Pillinger – V. Popola – B. Zimmermann (Hrsg.), *Corpus der spätantiken und frühchristlichen Wandmalereien Bulgariens* (Wien 1999), 28-30.
- Ostrowski 1998: J. A. Ostrowski, *Starożytny Rzym. Polityka i sztuka* [Das antike Rom. Politik und Kunst] (Warszawa – Kraków 1999).
- Papaioannou – Bousquet 1998: K. Papaioannou – J. Bousquet, *Die griechische Kunst* (Tours 1998).
- Parlasca – Seemann 1999: K. Parlasca – H. Seemann (Hrsg.), *Augenblicke. Mumienporträts und ägyptische Grabkunst aus römischer Zeit. Ausstellungskatalog der Schirn-Kunsthalle in Frankfurt* (München 1999).
- Pavia 2000: C. Pavia, *Guida delle catacombe Romae. Dai titoli all' ipogea di via Dino Compagni* (Roma 2000).
- Pedicini 1986: R. u. L. Pedicini (Hrsg.), *Le Collezioni del Museo Nazionale di Napoli. I mosaici, le pitture, gli oggetti di uso quotidiano, gli argenti, le terrecotte invetriate, i vetri, i cristalli, gli avori* (Roma 1986).
- Pedley 1999: J. G. Pedley, *Griechische Kunst und Archäologie* (Köln 1999).
- Picon u. a. 2007: C. A. Picon – J. R. Mertens – E. J. Milleker – C. S. Lightfoot – S. Hemingway (Hrsg.), *Art of the classical world in the Metropolitan Museum of Art. Ausstellungskatalog New York* (New York 2007).
- Piccirillo 1989: M. Piccirillo, *Chiese e mosaici di Madaba* (Jerusalem 1989).
- Piccirillo 1992: M. Piccirillo, *The mosaics of Jordan* (Amman 1992).

- Piccirillo – Alliata 1998: M. Piccirillo – E. Alliata, Mount Nebo. New archaeological excavations (Jerusalem 1998).
- Pollitt 1983: J. J. Pollitt, The Art of Rome. c. 753 B.C. – A.D. 337. Sources and Documents (Cambridge 1983).
- Pollitt 1990: J. J. Pollitt, The Art of Ancient Greece. Sources and Documents (Cambridge 1990).
- Pontrandolfo – Rouveret 1992: A. Pontrandolfo – A. Rouveret, Le Tombe Dipinte di Paestum (Modena 1992).
- Popova-Moroz 1999: V. Popova-Moroz, Region Silistra, in: R. Pillinger – V. Popova – B. Zimmermann (Hrsg.), Corpus der spätantiken und frühchristlichen Wandmalereien Bulgariens (Wien 1999) 22-28.
- Prelog 1986: M. Prelog, Die Euphrasius-Basilika von Poreč (Zagreb 1986).
- RAC 7: RAC 7 (1969) 376-436 s. v. Farbe (A. Hermann).
- Rea 2004: R. Rea (Hrsg.), L'ipogeo di Trebio Giusto sulla Via Latina, Scavi e restauri 5 (Città del Vaticano 2004).
- Rocha-Pereira 1973: M. H. Rocha-Pereira (Hrsg.), Pausaniae Graecia descriptio I. Libri I-IV (Leipzig 1973).
- Rosenthal 1972: E. Rosenthal, The Illuminations of the Vergilius Romanus Cod. Vat. Lat. 3867. A stylistic and iconographical Analysis (Zürich 1972).
- Rousseau 1966: D. O. Rousseau (Hrsg.), Origène. Homélie sur le Cantique des Cantiques. SC 37 (Paris 1966).
- Sanzi Di Mino 1998: M. R. Sanzi Di Mino, Le villa della Farnesina in Palazzo Massimo alle Terme (Roma 1998).
- Schefold 1952: K. Schefold, Pompejanische Malerei. Sinn und Ideengeschichte (Basel 1952).
- Schefold 1998: K. Schefold, Der religiöse Gehalt der antiken Kunst und die Offenbarung (Mainz 1998).
- Scheibler 1994: I. Scheibler, Griechische Malerei der Antike (München 1994).
- Schlunk 1988 1 und 2: H. Schlunk, Die Mosaikkuppel von Centelles 1 und 2 (Mainz 1988).
- Schönberger 1968: O. Schönberger (Hrsg.), Philostratos. Die Bilder (München 1968).
- Schrenk 2004: S. Schrenk, Textilien des Mittelmeerraumes aus spätantiker bis frühchristlicher Zeit (Riggisberg 2004).
- Schubert 1974: U. Schubert, Spätantikes Judentum und frühchristliche Kunst (Wien 1974).
- Spasić-Jurić 2005: D. Spasić-Jurić, Ritratto di dama defunta e servitore, in: Donati – Gentili 2005.
- Spier 2007: J. Spier (Hrsg.), Picturing the Bible. The Earliest Christian Art. Ausstellungskatalog Fort Worth (New Haven – London 2007).
- Stählin 1934: O. Stählin (Hrsg.), Des Clemens von Alexandria Mahnrede an die Heiden. Der Erzieher. Buch 1 (München 1934).
- Stählin 1934 P: O. Stählin (Hrsg.), Des Clemens von Alexandria der Erzieher II-III (München 1934).
- Stählin 1936: O. Stählin (Hrsg.), Des Clemens von Alexandria Teppiche. Wissenschaftliche Darlegungen entsprechend der wahren Philosophie. Stromateis. Buch I-III (München 1936).
- Stählin 1937: O. Stählin (Hrsg.), Des Clemens von Alexandria Teppiche. Wissenschaftliche Darlegungen entsprechend der wahren Philosophie. Stromateis. Buch IV-VI (München 1937).
- Stählin 1960: O. Stählin (Hrsg.), Clemens Alexandrinus 2. Stromata Buch I-VI³ (Berlin 1960).
- Stählin 1972: O. Stählin (Hrsg.), Clemens Alexandrinus 1. Protrepticus und Paedagogus (Berlin 1972).

- Stegmann 1917: A. Stegmann (Hrsg.), Des hl. Athanasius Schriften. Gegen die Heiden. Über die Menschwerdung. Das Leben des hl. Antonius (Kempten – München 1917).
- Steingraber 2006: S. Steingraber, Etruskische Wandmalerei. Von der geometrischen Periode bis zum Hellenismus (München 2006).
- Strong 1967: D. E. Strong, Welt der Antike. Architektur, Plastik, Malerei, Schmuck, Mosaiken, Münzen (Gütersloh 1967).
- Sörries 1991: R. Sörries, Die Syrische Bibel von Paris. Paris. Bibliothèque Nationale. Syr. 341. Eine frühchristliche Bilderhandschrift aus dem 6. Jahrhundert (Wiesbaden 1991).
- Sörries 1993: R. Sörries, Christlich-antike Buchmalerei im Überblick (Wiesbaden 1993).
- Thackery 1957: H. St. J. Thackery (Hrsg.), Josephus IV. Jewish antiquities. Books I-IV (London 1957).
- Tronzo 1986: W. L. Tronzo, The Via Latina catacomb. Imitation and discontinuity in 4th century painting (Pennsylvania 1986).
- Trzeciak 1989: P. Trzeciak (Hrsg.), Sztuka świata 1 [Kunst der Welt 1] (Warszawa 1989).
- Utro 2005: U. Utro, Mosaici con ritratti di Simplicia Rustica e Flavius Iulius Iulianus, in: Donati – Gentili 2005.
- Urbaniak-Walczak 1992: K. Urbaniak-Walczak, Die „conceptio per aurem“. Untersuchungen zum Marienbild unter Berücksichtigung der Malereien in El-Bagawat (Altenberge 1992).
- Velmans 1999: T. Velmans, Byzantinische Fresken und Mosaik (Zürich – Düsseldorf 1999).
- Verkerk 2004: D. Verkerk, Early medieval Bible Illumination and the Ashburnham Pentateuch (Cambridge 2004).
- Vogt 1999: S. Vogt (Hrsg.), Aristoteles. Physiognomonica (Berlin 1999).
- Weber 2005: W. Weber, Deckenmalerei aus einem römischen Haus unter dem Trierer Dom, in: Badisches Landesmuseum Karlsruhe (Hrsg.), Imperium Romanum. Römer, Christen, Alemannen. Die Spätantike am Oberrhein. Ausstellungskatalog Karlsruhe (Stuttgart 2005) 244-246.
- Weiss 2005: Z. Weiss, The Sepphoris Synagogue. Deciphering and Ancient message through it's archeological and socio-historical contexts (Jerusalem 2005).
- Weiss – Netzer 1998: Z. Weiss – E. Netzer, Promise and Redemption. A Synagogue mosaic from Sepphoris (Jerusalem 1998).
- Weitzmann 1977: K. Weitzmann, Spätantike und frühchristliche Malerei (München 1977).
- Weitzmann 1979: K. Weitzmann (Hrsg.), Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art. Third to Seventh Century. Ausstellungskatalog New York (New York 1979).
- Weitzmann – Kessler 1986: K. Weitzmann – H. L. Kessler, The Cotton Genesis. British Library Codex COTTON OTHO B. VI (Princeton 1986).
- Wilpert 1903: J. Wilpert, Die Malereien der Katakomben Roms 1 (Freiburg i. Br. 1903).
- Wilpert 1903T: J. Wilpert, Die Malereien der Katakomben Roms 2 [Tafelband] (Freiburg i. Br. 1903).
- Wilpert – Schumacher 1976: J. Wilpert – W. N. Schumacher, Die römischen Mosaiken der christlichen Bauten vom IV. – XIII. Jahrhundert (Freiburg im Breisgau 1973).
- Winkelman 1975: F. Winkelman (Hrsg.), Eusebius Werke 1. Über das Leben des Kaisers Konstantin. GCS 58 (Berlin 1975).
- Wöhrle 1999: G. Wöhrle (Hrsg.), Aristoteles. De coloribus (Berlin 1999).
- Wolski 2000: J. Wolski, Historia powszechna. Starożytność⁹ [Allgemeine Geschichte. Altertum⁹¹] (Warszawa 2000).
- Wright 1993: D. H. Wright, Der Vergilius Vaticanus. Ein Meisterwerk spätantiker Kunst (Graz 1993).

- Yacoub 1993: M. Yacoub, Le Musée du Bardo. Départements antiques (Bardo 1993).
 Zanker 1995: P. Zanker, Pompeji. Stadtbild und Wohngeschmack (Mainz 1995).
 Zibawi 2004 : M. Zibawi, Koptische Kunst. Das christliche Ägypten von der Spätantike bis zur Gegenwart (Regensburg 2004).
 Zimmermann 2003: B. Zimmermann, Die Wiener Genesis im Rahmen der antiken Buchmalerei (Wiesbaden 2003).

Abkürzungsverzeichnis:

CCSL: Corpus Christianorum. Series Latina.
 JbAC: Jahrbuch für Antike und Christentum.
 LThK: Lexikon für Theologie und Kirche.
 MiChA: Mitteilungen zur Christlichen Archäologie.
 NP: Der Neue Pauly.
 ÖJh: Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Instituts.
 PG: Patrologia Cursus Completus. Series Graeca.
 RAC: Reallexikon für Antike und Christentum.
 RivAC: Rivista di Archeologia Cristiana.
 SC: Sources Chretiennes.

Lebenslauf

Ich wurde am 5. März 1971 in Wien geboren. Die Kindheit verbrachte ich in Wien-Floridsdorf. 1989 habe ich maturiert, dann war ich ein Jahr lang Schüler an der „Krankenpflegeschule Sozialmedizinisches Zentrum Ost“.

1990 erfolgte der Eintritt ins Wiener Priesterseminar und gleichzeitig der Beginn der Studien „Fachtheologie“ und „Selbständige Religionspädagogik“ an der Universität Wien. Mein Externjahr (ab September 1992) verbrachte ich in Salzburg, wo ich mein Theologiestudium weiterführte, mein Pastoraljahr in der Pfarre Hütteldorf in Wien. Während meiner Seminarzeit nahm ich auch Orgelunterricht als a. o. Hörer am Wiener Diözesankonservatorium bei Prof. Wolfgang Reisinger, in Salzburg am dortigen Kirchenmusikreferat bei Mag. Armin Kircher. In Salzburg durfte ich auch im Domchor mitwirken. Mein Theologiestudium schloss ich schließlich im Juni 1996 mit dem „Magisterium der Theologie“ ab, das Thema der Diplomarbeit war: „Altarraum und Reliquien im Noricum des vierten bis sechsten Jahrhunderts“. Es folgte die Diakonatsweihe im November desselben Jahres und das Diakonatsjahr in Wien-Rudolfsheim.

Im Juni 1997 wurde ich zum Priester geweiht, dann war ich drei Jahre Kaplan in Perchtoldsdorf/NÖ und unterrichtete auch an der dortigen Hauptschule. Ab September 2000 kam ich für drei Jahre als Kaplan in die Pfarre „Christi Himmelfahrt“ in Warschau/Ursynów, während dieser Zeit studierte ich auch Christliche Archäologie an der „Kardinal Stefan Wyszyński Universität“ in Warschau.

Im September 2003 wurde ich Moderator in der Pfarre Neuerlaa/Wien, seit September 2004 bin ich hier Pfarrer. Das Studium der Archäologie habe ich im September 2005 an der Universität Wien wieder aufgenommen und im Herbst 2007 mit dem Magisterium abgeschlossen. Das Thema der Diplomarbeit war: „Hypothetische Farbgebung der Szene ‚Anbetung durch die Weisen‘ auf der Sarkophagplatte Inv. 31 569 (ex 212) Museo Pio Cristiano“, die auch in gekürzter Form in den MiChA 14 (2008) publiziert wurde.

Im Herbst 2007 habe ich das Doktoratsstudium der Klassischen Archäologie begonnen. Die grundlegenden Hypothesen meiner Dissertation durfte ich im Herbst 2008 im Rahmen eines Symposiums der Polnischen Akademie der Wissenschaften im Nationalmuseum Warschau vorstellen.